CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

647

mayo 2004

DOSSIER:
Narrativa social española (1931-1939)

Marta Portal
Viajar no sirve de nada

Jordi Doce
La puerta del año

Rafael Rodríguez-Ponga
En memoria de Alfonso Albalá

Entrevista con José Esteban

Cartas de Argentina, Venezuela y Estados Unidos

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

SECRETARÍA DE ESTADO DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA, S. A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

647 ÍNDICE

DOSSIER
Narrativa social española (1931-1939)

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Las ilustraciones pertenecen a la colección de la revista Caras y caretas *de la Biblioteca Hispánica (AECI).*

DOSSIER
Narrativa social española
1931-1939

Coordinadora:
Blanca Bravo Cela


Todas las cajas de los finos
Polvos FLORES DE SAN ISIDRO
llevan un regalo de valor
Este consiste en: ALHAJAS, MEDALLONES de NACAR y ESMALTE, POLVERAS ESMALTADAS para cartera, PERFUMADORES de BOLSILLO, CADENAS de PLATA, MEDALLAS, COLLARES, AROS FINOS, PULSERAS, RELOJES pulsera MOIRE y muchos otros objetos interesantes.
Precio de la caja en la capital: $ 2.
Crema LECHUGA
J. BEAUCHAMPS
Para hermosear el cutis. Blanquea y rejuvenece. Especialmente indicada para masajes. Hace desaparecer las grietas, dejando la piel tersa y suave.
Pida estos productos en todas las Tiendas, Farmacias y Perfumerías.
DEPOSITARIOS:
FARMACIA DANESA Y DROGUERIA
DIAZ KELLY
CABILDO, 2171 BUENOS AIRES
U. T. 0321 Belgrano.
USE JABON
Crema LECHUGA
Precio $ 0.50
Polvo FLORES de San Isidro
BLANCO Tipo Invisible
MARCA REGISTRADA
LA LECHUGA

Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa de los años treinta

Domingo Ródenas de Moya

Se ha hecho convencional el atribuir a la literatura de los años treinta en España el signo de la politización. Pero la inquietud política de los artistas y escritores no brota el 14 de abril de 1931 ni el día que el general Primo de Rivera abandona el gobierno sino muchos años antes; estrictamente no puede hablarse de un fenómeno repentino sino de un proceso soterrado que en los primeros años de la Dictadura apenas encuentra cauces de expresión y que acaba manifestándose hacia 1926 y 1927 a través de iniciativas editoriales como las revistas *El Estudiante* (1925-1926) y *Post-Guerra* (1927-1928), pronto reconvertida en un importante grupo editorial de izquierda[1]. El descontento político de la generación de los años veinte fue espoleado por la calamitosa campaña del Rif, cuyas consecuencias sociales y militares se derraman desde 1921 hasta la sublevación fascista de 1936, imbuyendo en un momento u otro a todos los escritores y artistas españoles. Las *Cartas marruecas de un soldado* (1923) de Ernesto Giménez Caballero constituyeron una de las primeras protestas literarias con repercusión suficiente como para ser prohibidas y ese mismo año Luys Santa Marina, futuro correligionario del anterior, cantaba épicamente, en *Tras el águila del César*, la gloria del Tercio en Marruecos entre notas de virilidad y brutalidad adobadas con un estilo arcaizante. Unos años después, José Díaz Fernández iba a narrar sus vivencias en el conflicto, mucho menos nimbadas de gloria que las de Santa Marina, en los vigorosos relatos de *El blocao* (1928). Prueba de que la relación entre política y literatura no era ajena a los intereses de los nuevos escritores es la encuesta que impulsa *La Gaceta Literaria* en noviembre de 1927, a los pocos meses de su fundación, en la que se pregunta a algunos destacados representantes de la generación joven si la política debe intervenir en la literatura, si sienten la política y qué ideas consideran fundamentales «en el porvenir del Estado español»[2].

[1] *Véase José Manuel López de Abiada, «El grupo editorial de* Post-Guerra *(1927-1928)»,* Iberorromania, *17 (primavera de 1983), pp. 42-65, y Gonzalo Santonja,* Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro, *Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 99-143.*

[2] *Puede verse una selección de las respuestas en Carmen Bassolas,* La ideología de los escritores. Literatura y política en *La Gaceta Literaria* (1927-1932), *Barcelona, Fontamara, 1975, pp. 197-225.*

No importa que la mayoría estime que política y creación artística deben discurrir por cauces diversos y que debe evitarse esa «mixtificación insoportable», en palabras de Francisco Ayala; lo que importa es la realización misma de la encuesta, que testimonia la actualidad candente del problema. El pretendido apoliticismo de muchos escritores del arte nuevo no hace apolítico el sistema literario al que pertenecen. Giménez Caballero recabó para su periódico de letras, desde un principio, la colaboración del socialista Julián Zugazagoitia para que se encargara de una sección sobre «Los obreros y la literatura», casi al tiempo que arrancaba una oleada de traducciones del ruso y el alemán de novelas proletarias más o menos revolucionarias. En 1928, el año de *Cántico* de Guillén y el *Romancero gitano* de Lorca, encontramos una significativa presencia en las librerías de títulos con contenido político. El propio Zugazagoitia debía andar escribiendo *El botín* (1929), Julio Álvarez del Vayo novelaba en *La senda roja* la vida de Rosa Luxemburgo, José Antonio Balbontín, en *El suicidio del príncipe Ariel*, enmarcaba en la guerra de Marruecos las dificultades del intelectual burgués de ideología marxista, mientras Joaquín Arderíus repetía con *Los príncipes iguales* otra de sus fantasías expresionistas que, como *La duquesa de Nit* (1926) o *La espuela* (1927), encerraba una acerba aunque algo confusa requisitoria contra la sociedad burguesa. También en 1928 publicó la editorial Biblos, dirigida por Ángel Pumarega, *Los de abajo* del mexicano Mariano Azuela, en la que se novelaba la revolución mexicana desde el drama de la gente del pueblo y que fue recibida con entusiasmo. Por otro lado, la traducción de novelas rusas y de pacifistas franceses y alemanes se iba a revelar como un negocio nada desdeñable, pues suponía unas ventas muy superiores a las de la narrativa de vanguardia. Los nombres de Lidia Seifulina, León Leonov, Ivanov o Lebedinsky empezaron a hacerse habituales, y poco después los de Barbusse, Romain Rolland, Glaeser o Arnold Zweig. En 1929, la editorial España, ante la demanda de librería, tuvo que tirar entre enero y septiembre cuatro ediciones de *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque, que montaron un total de 50.000 ejemplares, lo que mostró la existencia de un público potencial que hacía muy rentable el libro pacifista y de izquierdas. (Téngase en cuenta que ese mismo año *Revista de Occidente* hizo de la novela *Luna de copas*, de Antonio Espina, una única tirada de 2.000 ejemplares.) La dedicatoria de Remarque, a «una generación destruida por la guerra, totalmente destruida, aunque se salvase de las granadas», tuvo que conmover a muchos españoles que, pese a no haber participado en la carnicería del 14, todavía tenían muy próximo el sufrimiento innecesario producido por la guerra de Marruecos. En definitiva, la politización de la literatura española, y en particular de su narrativa,

no fue un fenómeno surgido con el fin de la dictadura de Primo de Rivera ni mucho menos con la proclamación de la República, sino iniciado en los años centrales de la dictadura, casi en coincidencia cronológica con la eclosión del grupo de escritores de la «generación del 27». Caracterizar la narrativa de los años treinta por su carácter proletarista o revolucionario peca, por lo tanto, de simplificación. Aunque sea la simplificación de las pizarras pedagógicas, como decía Jorge Guillén.

Por otro lado, la producción artística de la década de 1930 no se orienta en su totalidad y de forma unánime hacia una concepción utilitaria, didáctica, apostólica o propagandística de la creación, sino que ofrece un amplio repertorio de actitudes que van desde la escritura panfletaria de nulo valor artístico hasta el cultivo reluctante de la estética minoritaria en creciente desprestigio. En 1930 publica José Díaz Fernández su ensayo *El nuevo romanticismo*, cuyo subtítulo advierte de la índole controvertida del libro: *Polémica de arte, polémica y literatura*. Ahí denuncia las cabriolas pueriles de la vanguardia artística y propugna la conciliación de los progresos técnicos y formales con la inquietud social y política. Pero el manifiesto de Díaz Fernández, que significativamente va dedicado a Fernando Vela, secretario de la elitista *Revista de Occidente*, se enuncia desde las filas del arte nuevo, es decir, desde la beligerancia por un arte innovador en el plano formal y desmitificador en el plano moral. El escritor no se sitúa en una barricada frente al arte moderno, sino que, desde dentro, denuncia la apropiación conservadora que la burguesía culta ha hecho de ese arte subversivo que, a su juicio, debe hacerse accesible a todo el mundo rompiendo con su orgullosa impopularidad o, dicho de manera más precisa, debe extender su subversión estética al orden ético-político. Es convencional considerar *El nuevo romanticismo* como una línea divisoria plausible entre la literatura mal llamada «deshumanizada» y la «de avanzada», como si en la primera no pudiera caber la segunda ni en la segunda cupiera la utilización de los recursos afinados en el taller vanguardista. Hoy sabemos que no es así. De un lado, los narradores más audaces siguieron escribiendo de acuerdo con una poética de indagación formal e imaginística anterior. El mito, el neocostumbrismo cosmopolita y urbano, el registro de la conciencia, la enunciación irónica y brillante, seguían siendo componentes esenciales de esos relatos. Sólo en 1930 la editorial Ulises lanzó diez novelas en su colección «Valores Actuales» de los autores más conspicuos de esa tendencia, desde Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Rosa Chacel o Juan Chabás a *seniors* como Ramón Gómez de la Serna o Corpus Barga. En 1931 no se produjo un descenso notable en la producción de novelas *nuevas*, tal como las calificaban autores y críticos. Mauricio Bacarisse obtiene

el premio Nacional de Literatura con *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* —un galardón que algunos interpretaron como un gesto de caridad póstuma, pues se concedió el mismo día de su fallecimiento y no sin ciertas irregularidades—, Jarnés publica una de sus mejores novelas, *Escenas junto a la muerte*, Esteban Salazar y Chapela se aventura en la creación novelesca con *Pero sin hijos*, Antonio de Obregón, aclamado como joven promesa para el relevo de la primera promoción del arte nuevo, libra su primera novela, *Efectos navales*, que no deja de acusar el auge de la literatura social. La narración humorística no pierde su tirón comercial. Jardiel publica *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y el crítico de arte Manuel Abril hace lo propio con su novela *La Salvación (Sociedad de seguros del alma)*, mientras Samuel Ros o Antonio Botín Polanco aumentan el cómputo de sus respectivas obras con los cuentos de *Marcha atrás* y la novela *Virazón*. Ese mismo año, por iniciativa de Botín y como remedo de la colectánea francesa *Les sept péchés capitaux* (1929), se congregan siete autores en el libro *Las siete virtudes*. Valentín Andrés Álvarez, César M. Arconada, Antonio Botín Polanco, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Ramón Gómez de la Serna configuran un muestrario de orientaciones narrativas (aunque Valentín Andrés contribuyó con un ensayo), de modo que en el libro se hallan humoristas como Botín o Ramón, nombres de vanguardistas orteguianos como Jarnés, Espina o Valentín Andrés y narradores a horcajadas del arte nuevo y del compromiso sociopolítico, como Díaz Fernández y Arconada. El volumen apunta, pues, a la pervivencia de varias concepciones de la escritura literaria en un tiempo de creciente inestabilidad social. Sin embargo hay que destacar que en la mayoría de las contribuciones se aprecia un acento variable de denuncia e inconformismo, incluso en el relato «La caridad» de Gómez de la Serna.

Más arriba he señalado que la problemática social no penetra en la novela de la noche a la mañana sino que se remonta a los años centrales de la Dictadura. En rigor, la narrativa sensible a la realidad social es anterior al golpe de Estado de Primo de Rivera, como demuestra la colección de novelas breves *La Novela Roja*, que puso al alcance de los bolsillos modestos (veinte o treinta céntimos) medio centenar de relatos entre 1922 y 1923 donde se mezclaban los nombres de Blasco Ibáñez, Federica Montseny, Ángel Samblancat, Barriobero y Herrán o Valentín de Pedro con los de Máximo Gorki, León Tolstoi o Leónidas Andrief. Pero tras unos años de paréntesis, hacia 1926 empiezan a publicarse ensayos y ficciones vinculados por su asunto o por su autor a la revolución soviética. Ese año apareció *La nueva Rusia*, de Álvarez del Vayo, al tiempo que la editorial

Revista de Occidente traducía *El tren blindado* de Vsevolov Ivanov, *Los tejones* de Leónidas Leonov y anunciaba *Caminantes* de Lidia Seifulina. Paralelamente, la revista completaba el lanzamiento con el artículo «Por una nueva literatura rusa», de Wladimir Astrow, en el que se abordaba la posibilidad de una literatura específicamente proletaria. En 1927, jóvenes intelectuales procedentes del obrerismo militante, como Juan Andrade o Julián Gorkín, y escritores y periodistas como Joaquín Arderíus, José Díaz Fernández o José Venegas vienen a coincidir en la convicción de que es preciso superar la indiferencia del intelectual de extracción burguesa ante la opresión que padecen los trabajadores manuales, lo que implicaba abolir, en el terreno literario, el exclusivismo vanguardista y acercarse a las masas, bien haciéndolas partícipes de las conquistas del arte moderno, bien rechazándolo de plano como parte de un sistema de valores decrépito, el de la burguesía, y construyendo una cultura nueva de carácter genuinamente proletario (ésta fue la propuesta maximalista del francés Emmanuel Berl). Los citados optaron por la primera vía a través de la revista *Post-Guerra*, cuyo primer número salió a la calle en junio de 1927 y en la que, después del verano, Díaz Fernández presentaba la primera crítica del purismo literario en su artículo «Acerca del arte nuevo»[3], que iba a pasar tres años después a las páginas de *El nuevo romanticismo*. El artículo resulta muy interesante porque señala el talón de Aquiles del proyecto irrealizado de la vanguardia social española. Díaz Fernández diferencia tres tendencias en el arte español del día, una reaccionaria y académica, otra proveniente del romanticismo y el realismo decimonónicos, y una tercera, la única valiosa, que corresponde al arte nuevo. El escritor, que desdeña las dos primeras, se instala en la tercera para formular desde dentro un programa de renovación: al arte nuevo, que comparte la estilización con la literatura revolucionaria y cuyo uso de la metáfora lo vincula al lenguaje primario, folclórico, del pueblo, debe poseer «intención social», debe abrirse a las multitudes y colaborar «en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia». El programa a que me refiero aspira a la conciliación de las emociones humanas y la solidaridad con los desheredados con los avances en la expresión artística, una síntesis ideal cuya dimensión utópica escapó a Díaz Fernández y a quienes pusieron todo su esfuerzo por llevar a su cumplimiento el proyecto. En su célebre ensayo, el escritor definiría así esa posición del artista nuevo: «La auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos —síntesis, metáfora, antirretori-

[3] Post-guerra, *4 (septiembre de 1927), p. 1.*

cismo— y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal. No es la forma lo de menos: en eso estamos conformes con los neoclasicistas de la hora»[4]. No se trataba tanto de socializar la alta cultura sino de proletarizarla para después difundirla[5]. Mantener un discurso literario modernista (en el sentido internacional del término), basado en el subjetivismo, la elipsis y la metáfora, la indagación de la conciencia individual y, en gran medida, la ironía y la autorreferencialidad era incompatible con una efectiva puesta al servicio de la causa de los trabajadores. Para hacer accesible el texto al lector proletario era necesario recurrir a una presentación realista, y aun folletinesca, con todo lo que ello comporta de reducción maniquea, de los hechos narrados. Es lo que encontramos en las novelitas de quiosco de «La Novela Ideal», creada en 1925 por Federico Urales. Quien no estuviera dispuesto a renunciar a la forma literaria, seguramente porque entendía que ello equivalía a resignar su condición de escritor, debía abandonar su carrera literaria y consagrarse al periodismo o a la lucha política. Y eso es exactamente lo que hizo Díaz Fernández. Entre 1930 y 1934 cupo la posibilidad de ese entendimiento, pero hacia 1935 empezó a ser evidente para algunos de los que habían compartido denodadamente sus ilusiones que ninguna novela iba a coadyuvar a la revolución social. El «Croquis conciliador del arte puro y social» que proponía ya en 1935 Eduardo Westerdahl en la canaria *Gaceta de Arte*[6] apenas lograba otra cosa que repetir sin más ni mejor fruto los propósitos de Díaz Fernández: querer salvar la modernidad artística mientras se responde a la acuciante llamada de la Historia.

La citada revista *Post-Guerra*, cuyo título parecía replicar en 1927 con cruda historicidad al de publicaciones coetáneas como *Litoral*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, *Parábola* o *Verso y Prosa*, por no decir *La Gaceta Literaria*, tuvo una vida tan accidentada debido a los continuos encontronazos con la censura primorriverista, que en septiembre de 1928 tuvo que suspender su aparición. No obstante, el aliento y los nombres de los colaboradores iban a resurgir en 1930 en la revista *Nueva España*, dirigida por Díaz Fernández, Antonio Espina y el musicólogo Adolfo Salazar, quien pronto se retiró al discrepar del *pendant* radical de la publicación y fue sustituido por Joaquín Arderíus. Pero regreso a *Post-Guerra*. Si bien la revista

[4] El nuevo romanticismo, *Madrid, Zeus, 1930, pp. 80-81.*

[5] *Sobre este tránsito estético en el filo de 1930, véase el artículo de José Manuel López de Abiada, «De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la "deshumanización" y el compromiso»,* Journal of Interdisciplinary Literary Studies, *1,1 (1989), pp. 19-62.*

[6] Gaceta de Arte, *25 (abril de 1934), p. 1.*

tenía dos responsables principales, Rafael Giménez Siles y José Antonio Balbontín, aglutinó a un activo grupo de intelectuales de izquierdas entre los que destacan Díaz Fernández, Joaquín Arderíus y José Venegas. Éstos, más José Lorenzo, Justino Azcárate, Fernando Diz y Juan Díaz Caneja constituyeron, tras la suspensión de *Post-Guerra*, una empresa editorial que iba a ser crucial para la literatura de los años treinta: Ediciones Oriente, de nuevo en deliberada contraposición a las ediciones de Revista de Occidente. (La citada revista *Nueva España* también replicaba en su título a la revista *España* de Ortega, órgano de la burguesía ilustrada.) Por entonces, el peruano César Falcón propuso desde Londres a Venegas la creación de una editorial dedicada «a rectificar la historia y a reorganizar el mundo hispánico»[7], que fue bautizada como Historia Nueva. Esta editorial lanzó a mediados de 1928 dos colecciones de narrativa: «La Nueva Literatura» y «La Novela Social». De la primera salieron tres títulos, de Gómez de la Serna, Jarnés y Arderíus; de la segunda, seis: *El pueblo sin Dios* y *Plantel de inválidos* del propio Falcón, *El blocao* de Díaz Fernández, que fue el mayor éxito de la colección, *El suicidio del príncipe Ariel*, de Balbontín, *El botín* de Zugazagoitia, y *Justo el evangélico* de Arderíus, quien se colocaba, al aparecer en las dos series, en un espacio de bisagra entre la experimentación vanguardista y la denuncia social.

Si Historia Nueva sirvió de vehículo a la novela nueva, «deshumanizada» y «rehumanizada», las ediciones Oriente no fueron más restrictivas en la selección de autores. Aunque se primaba la traducción de obras de izquierda, en su catálogo se encuentran las *Efigies* de Ramón o la espléndida *Locura y muerte de Nadie* de Jarnés, ambas de 1929, y se cierra en 1932 con una novela de vaga preocupación por la situación laboral de las mujeres (uno de los temas de la literatura comprometida) y hechura vanguardista como *Señorita 0-3*, de Juan Antonio Cabezas. Del tronco de Oriente iban a desgajarse ramas editoriales nuevas cuando se comprobó que el libro revolucionario era un suculento negocio. Irónicamente, los combatientes contra el capitalismo disputaban entre sí e impulsaban por su cuenta nuevas empresas de edición al ver la cara amable de la plusvalía. Giménez Siles, Graco Marsá y Juan Andrade fundaron la Editorial Cenit, que tradujo a los pacifistas alemanes (Ernst Glaeser, Hermann Hesse, Heinrich Mann), a los nuevos realistas norteamericanos (Upton Sinclair, John Dos Passos, Sinclair Lewis), difundió el realismo socialista soviético y

[7] *José Venegas*, Andanzas y recuerdos de España, *Montevideo, Feria del Libro, 1943, p. 147. El autor ofrece un testimonio valiosísimo sobre las iniciativas editoriales de izquierdas en el capítulo «Aventuras editoriales», pp. 142-178.*

publicó dos novelas capitales de Ramón J. Sender, *Imán* (1930) y *O.P. (Orden Público)* (1930), amén de *El tungsteno* (1931), de César Vallejo. Pero los tres socios tuvieron pronto desavenencias que desembocaron en la salida de Graco Marsá, que iba a fundar un nuevo sello, Editorial Zeus, y de Juan Andrade, al que iba a acoger Pedro Sáinz Rodríguez en la todopoderosa CIAP concediéndole la dirección de la serie «Hoy». Graco Marsá se quedó con las últimas novelas de Arderíus, *El comedor de la pensión Venecia* (1931) y *Campesinos* (1931) y también con los ensayos de *El nuevo romanticismo* que Venegas le había rehusado en Historia Nueva. Entre las restantes editoriales surgidas de Oriente[8] sobresale por la excelencia de su catálogo Ediciones Ulises, fundada en 1929 por uno de los socios de la casa editora madre, José Lorenzo, al que se unieron Julio Gómez de la Serna y César Muñoz Arconada. Esta editorial sirvió de vehículo a la narrativa innovadora española en su colección «Valores Actuales» después de que Ortega y Gasset resolviera clausurar la serie «Nova Novorum» de Revista de Occidente, en la que aspiraban a ver publicadas sus prosas alambicadas los escritores jóvenes.

Resulta palmario, pues, cómo las empresas editoriales de izquierda, por lo menos hasta 1931, no cerraron sus puertas, en líneas generales, a los narradores con ejecutoria de vanguardistas, cuyo público era de antemano —y fue de hecho— minoritario.

No toda la narrativa que suele ampararse bajo el rótulo de «social» responde a una misma intencionalidad revolucionaria ni comulga con idénticos principios estéticos[9]. Y me atrevería a decir que ni siquiera puede afirmarse con rigor que muchos de los títulos que suelen engrosar la lista de novelas sociales respondan a un designio político, didáctico-social o pro-

[8] *Gonzalo Santonja estudia en detalle Ediciones Oriente e Historia Nueva, y da noticia del árbol editorial que se derivó, en* Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro, *Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 151-251. Una buena introducción al panorama editorial al que me refiero se encuentra en el artículo de José Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años 30»,* Cuadernos para el Diálogo, *nº extra. XXXII (diciembre de 1972), pp. 58-62.*

[9] *Acerca de las características de la narrativa social, deben consultarse los trabajos de Víctor Fuentes «La novela social española en los años 1928-1931» y «La novela social española (1931-1936): temas y significación ideológica», ambos en* Ínsula, *respectivamente en los núms. 278 (1970), pp. 1 y 12-13, y 288 (1970), pp. 1 y 4; su síntesis «Novela y vanguardia política (1926-1936)» en Javier Pérez Bazo, ed.,* La Vanguardia en España. Arte y Literatura, *Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 275-290. Son indispensables el manual de Pablo Gil Casado,* La novela social española (1920-1971), *Barcelona, Seix Barral, 1973, la tesis doctoral de María Francisca Vilches de Frutos,* La generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939), *Madrid, Universidad Complutense, 1984; el libro de Fulgencio Castañar,* El compromiso en la novela de la II República, *Madrid, Siglo XXI, 1992, la antología de José Esteban y Gonzalo Santonja,* Los novelistas sociales españoles (1928-1936), *Madrid, Ayuso, 1977, y el monográfico de la revista* Letras Peninsulares *que se cita más abajo.*

pagandístico, como sucede con la obra de Carranque de Ríos. En la nómina de narradores sociales se mezclan obreristas como Samblancat, Zugazagoitia, Isidoro Acevedo —activo militante del PSOE desde 1886 e impulsor de la segregación de los comunistas que, en 1930, publicó *Los topos*, relato de un verismo documental centrado en la vida de los mineros asturianos—, con autores provenientes del realismo populista a la manera de Blasco Ibáñez, como Ciges Aparicio, cuya novela *Los caimanes* (1931) revela más que nada el desencanto de su autor ante el futuro de la lucha obrera, neorrealistas de vibración protestaria pero reluctantes a la literatura de receta política como Carranque, otros que manifiestan un inequívoco doctrinarismo político, como César M. Arconada en *Los pobres contra los ricos* (1933), u otros que tratan de conjugar la denuncia con la elaboración rigurosa del texto literario, como Díaz Fernández en *La Venus mecánica* (1929). La narrativa social de los años treinta no se plegó casi en ningún caso a la fórmula del realismo socialista dictada desde la Unión Soviética. Los reportajes y libros de viajes sobre la URSS, la novela rusa que suministraban editoriales como las citadas, donde se exaltaba el valor épico de la lucha proletaria contra la opresión del capital y la moral burguesa, invadían la imaginación de muchos lectores y azuzaban con timbres heroicos la militancia en la causa comunista, pero no fueron suficientes para someter a los escritores a la disciplina del realismo socialista a la manera preceptiva en que Zhdánov lo formula en 1934. Por otro lado, la izquierda intelectual se encontraba lo bastante dividida entre la declinante opción socialista, el anarquismo, el anarcosindicalismo, el comunismo y, por qué no, el mero y reprobado republicanismo progresista como para producir una narrativa obediente a una prescripción única, a una receta. Hemos visto cómo la de Díaz Fernández consistía en un nuevo romanticismo en el que el enaltecimiento del individuo es sustituido por la exaltación de las multitudes y en el que la pasión y la inquietud por el destino social humano reemplazan la asepsia emotiva y la abstención política de la vanguardia. La receta de Ramón J. Sender empieza por negar que el arte quepa en fórmulas para después preconizar un «realismo dialéctico» muy poco acorde con el materialismo dialéctico. Sender explica que el novelista debe identificarse con las muchedumbres a través de «la percepción ganglionar» o instintiva que engendrará la «confianza entre desconocidos» para, en un segundo momento, «encontrar la esencia de esa confianza y abstraernos para traducirla en palabras». Luego, «las masas sabrán entender esas palabras como nadie, mejor que las academias, mejor que los cenáculos y los críticos de la burguesía»[10]. Sender se equivocaba y no hubiera sido difícil de prever.

[10] *Ramón J. Sender, «El novelista y las masas»,* Leviatán, *24 (1 de mayo de1936), pp. 40-41.*

Las «masas» no digieren bien los mensajes de trescientas páginas. Como ha observado bien Luis Fernández Cifuentes, pronto «se pondría de manifiesto que los novelistas sociales conocían el campo de los lectores mucho peor que los deshumanizados»[11].

Si se buscan fórmulas de novelar, no se perderá el tiempo leyendo el capítulo preliminar de *Conspiradores* (1933), de Benigno Bejarano, un novelista satírico que se movió entre los círculos libertarios y que llegó a pagar de su bolsillo la edición de alguna de sus obras (por ejemplo, de *Turistas de España. Novela epigramática*, 1932). El capítulo se titula «Donde se descubre un nuevo arte de hacer novelas» y no trata precisamente de una defensa a ultranza del neorrealismo de los nuevos románticos, sino de una burla del realismo narrativo: «Hoy, el público sabe perfectamente [...] que las novelas no son otra cosa que el producto espiritual de unas cuantas tazas de café bien cargado [...] Naturalmente, vulnerado el secreto, ha venido el descrédito, y el novelista, no sabiendo qué hacer, y en vista de que no podía escribir verdaderamente novelas reales, ideó la novela "realista"»[12]. El protagonista, Bründell, propone: «puesto que se ha llegado al culto fanático de la realidad, inventemos inmediatamente el arte de este culto creando la novela-reportaje. ¡Ya está! La novela-reportaje es el arte ornamental del culto cretino de la realidad, como la liturgia lo es de la religión. Sirvamos a este arte»[13].

El nuevo género del reportaje ficcionalizado llevaba ya algunos años de rodaje cuando el personaje de Bejarano lo postula, y había logrado por lo menos dos éxitos de cierta consideración: *El blocao* e *Imán*. Los relatos de *El blocao* de Díaz Fernández, apenas hilvanados en una estructura narrativa superior, procedían en su mayor parte (situaciones, personajes, anécdotas, impresiones...) de las ciento ochenta y una «Crónicas de guerra» que el escritor publicó en el diario *El Noroeste* durante la guerra de Marruecos. El testimonio del soldado corresponsal en 1921 y 1922 iba a proveer la tarea del narrador en 1928. La misma mezcla de autobiografía, documentalismo y ficción se da en la primera novela de Sender, *Imán* (1930), que vuelve la vista a la carnicería de Annual con objetivismo narrativo que no eximía al estilo de plasticidad. Otras ficciones documentales fueron menos afortunadas en la consecución del equilibrio entre el testimonio y la entidad literaria, o más exacto sería decir que sus autores no pretendieron ese

[11] Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, *Madrid, Gredos, 1982, p. 354.*

[12] Conspiradores, *Barcelona, Ediciones Juvenal, 1933, p. 18.*

[13] Ibídem, *p. 19.*

equilibrio. Por ejemplo, en *Octubre rojo en Asturias* (1935), firmado por *José Canel*, pseudónimo que encubría a José Díaz Fernández, donde se narran episodios heroicos de la revolución en la cuenca minera asturiana, o en *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Sender, cuyo subtítulo, *Documental de Casas Viejas*, delimita el corto alcance de la ficcionalización de los terribles acontecimientos o, en fin, *La revolución fue así* (1935) de Manuel Domínguez Benavides, donde la técnica reporteril prevalece sobre los procedimientos de novelización[14].

Pero la fórmula mixta de la ficción documental no fue ni mucho menos la única que se impuso entre los narradores politizados en las postrimerías de la Dictadura y los primeros años 30. Víctor Fuentes ha advertido en novelas como *Los príncipes iguales* o *El suicidio del príncipe Ariel*, de Arderíus y Balbontín respectivamente, el cultivo de una ficción alegórica que comparte ciertos rasgos de la poética vanguardista, como el fragmentarismo, la construcción metafórica o el valor del azar y el efecto de *shock* en el lector[15], y aun podrían espigarse otras concomitancias técnicas y estilísticas con la narrativa de la subversión estética. Sin ir muy lejos, el recurso a la greguería para esmaltar el texto. Las mejores obras narrativas de la época participan del programa «de avanzada» que había definido Díaz Fernández, en el que el regreso neorromántico a los temas y argumentos humanos se llevaba a efecto desde la asunción de la inmediata herencia del arte nuevo. Incluso los gerifaltes de la novela «deshumanizada» orientaban sus proas hacia una literatura crítica con el sistema de valores establecido, solidaria con el sufrimiento humano, pero irreductible en su especificidad literaria. Benjamín Jarnés, «vanguardista *cum grano salis*» en justa apreciación de José-Carlos Mainer, aunque indudable nombre mayor de la novela «deshumanizada», venía exigiendo desde 1927 pasión contra la actitud higiénica, estéril, de la generación joven, y en 1932 dio en *Lo rojo y lo azul* una novela donde el Ejército español no resultaba bien parado, donde se describe el peligroso activismo anarquista en la Barcelona de 1920 y se refiere con notable fidelidad a los hechos la sublevación anarquista en la guarnición del Cuartel del Carmen en Zaragoza en ese mismo año. Es el mismo Jarnés quien en 1936 escribe: «... nos rodean hombres que sufren, nos rodean hombres para quienes la vida es un puro dolor... He aquí el gran problema de nuestros días; he aquí, además el gran tema romántico de

[14] *Sobre esta literatura de reportaje, véase Víctor Fuentes,* La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936, *Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pp. 105-116.*

[15] *En su indispensable introducción «La novela social española 1927-1936: panorámica de un diverso perfil temático y formal» al monográfico «La otra cara del 27: La novela social española, 1923-1939» de* Letras Peninsulares, *6.1 (1993), pp. 9-29, esp. en las pp.13-14.*

nuestro tiempo. Recordémoslo siempre, filósofos, poetas, artistas, políticos, hombres de la calle y del laboratorio. El gran problema del dolor humano está pidiéndonos urgentes soluciones. Al menos, lenitivos, calmantes. Desoír esta angustiosa voz será hacer profesión de inhumano. Será dejar de ser hombre»[16]. Jarnés entendía el compromiso ético del escritor con su sociedad en unos términos inaceptables para quienes identificaban tal compromiso con la acción política y, concretamente, con la revolución encaminada al establecimiento de una dictadura del proletariado. Con el paso de los años, también su paisano Sender iba a desengañarse de todos sus ideales revolucionarios hasta engendrar una furia anticomunista que Jarnés nunca sintió, o al menos, en su discreción, no expresó.

En la fértil encrucijada de 1929-1931 las dos vanguardias, la estética y la política, todavía sin escindirse por completo, produjeron un conjunto de obras narrativas de extraordinario interés y en todas resulta factible el rastreo de los rasgos convencionalmente asociados a la facción contraria: en obras como *Luna de copas* de Antonio Espina (1929), *Teoría del zumbel* (1930) o *Escenas junto a la muerte* (1931) de Jarnés, *Agor sin fin* (1930) de Juan Chabás, *Cazador en el alba* (1929) de Francisco Ayala, *Estación, ida y vuelta* (1930) de Rosa Chacel, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) de Mauricio Bacarisse, *Efectos navales* (1931) de Antonio de Obregón o *Tres mujeres más equis* (1930) de Felipe Ximénez de Sandoval pueden estudiarse las refracciones del neorromanticismo, las sombras de inquietud social, sin que en ellas sean los obreros, mineros o campesinos quienes carguen con el protagonismo. Y viceversa, en novelas como *El suicidio del príncipe Ariel* (1929) de Balbontín, *La turbina* (1930) de Arconada, *Justo el evangélico* (1929) o *Los príncipes iguales* (1930) de Joaquín Arderíus, *La Venus mecánica* (1929) de Díaz Fernández, *Imán* u *O.P.* (1931) de Sender es posible examinar la presencia de técnicas narrativas o estilísticas que tienen la huella inconfundible del arte nuevo. El propio Sender declaraba al *Heraldo de Madrid* en 15 de mayo de 1930 que, aunque optara por una literatura social, leía con placer a Jarnés. El volumen colectivo *Las siete virtudes* (1931), al que antes me he referido, vino a simbolizar el transitorio camino común de unos y otros.

El primer trienio republicano entrañó, como es sabido, una galvanización política de los artistas y escritores, aumentó la conflictividad social y el poder de partidos y sindicatos, mientras los problemas endémicos de la economía española, como la situación del campesinado, se agravaban.

[16] Doble agonía de Bécquer *[1936], Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 18.*

Ortega dictaminó y analizó en 1930 *La rebelión de las masas*, antes de que esa rebelión pudiera pulsarse dramáticamente en la vida diaria del país. La toma de posición parecía ineludible y cualquier indecisión, cualquier tibieza, resultaba reprobable. Rehuir la adhesión expresa a una causa, una actitud de decadente apoliticismo, era una forma de hacer el juego a las fuerzas conservadoras. En 1929 las cabriolas formalistas de cierto vanguardismo pueril vuelto de espaldas a la realidad histórica fatigaban al propio Ortega, quien, a instancias de un amplio grupo de intelectuales entre los que estaban Díaz Fernández y Sender pero también García Lorca o Jarnés, aprobó un manifiesto contra el apoliticismo y el «desentenderse de los más hondos problemas de la vida española»[17]. Era el mismo año en que Jarnés alertaba a los artistas jóvenes, desde el prólogo de su novela *Paula y Paulita*, de que debían perder el miedo a la realidad, que era urgente una religación entre el artista y el mundo. La acusación de apoliticismo, no pocas veces enconada, recayó sobre algunos escritores republicanos (el propio Jarnés) que hubieron de sufrir luego un ignominioso exilio, el mismo que padecieron quienes les desacreditaban desde posiciones dogmáticas. Fue difícil sustraerse a la politización alrededor de 1930 y más adelante fue todavía más complicado escapar a la literatura sectaria, panfletaria y de propaganda. Giménez Caballero podía mofarse de que su antiguo secretario en *La Gaceta Literaria* hubiera dejado otras devociones para abrazar la del proletariado: «Veo que Arconada se ha hecho comunista [...] el querido bendito [...] ha concentrado su intimidad religiosa en la virgen inmaculada del comunismo», pero él mismo habia tenido una funesta revelación, la del destino *fajista* o fascista de lo español, anticipada en la «Carta a un compañero de la joven España» en febrero de 1929 y en el deslumbramiento en Roma ante el fascismo italiano, que le parece un movimiento popular, de masas, antitradicional y vigoroso, y que refiere en *Circuito imperial* (1929)[18]. Otros apóstoles y prosélitos del fascismo se iban a reunir, desde 1931, en los bajos del Café Lyon de Madrid en la tertulia de La Ballena Alegre, donde bajo la retórica égida de Pedro Mourlane Michelena se congregaban José Antonio Primo de Rivera (el alma del conciliábulo), Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Jacinto Miquelarena, Agustín de Foxá, José María Alfaro, Luys Santa Marina, Dionisio Ridruejo y, con el paso de los meses, Samuel Ros o el joven prosista *nuevo* Antonio de Obregón, entre

[17] *El texto se incluyó en sus* Obras completas, *vol. IX, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 102.*

[18] Cirtuito imperial, *Madrid, La Gaceta Literaria, 1929. Sobre la conversión de Giménez Caballero es imprescindible leer a Enrique Selva,* Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo, *Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 101-163.*

otros. De esta «corte literaria» saldrán en los años treinta escasas narraciones gravadas por el peso de la doctrina política, y la mayor parte se concentran en los años de la guerra[19]. En 1938, por ejemplo, se publican tres de las más significativas novelas de ese grupo: *Madrid, de corte a cheka*, de Agustín de Foxá; *Eugenio o la proclamación de la primavera*, de Rafael García Serrano; y *Camisa azul* de Felipe Ximénez de Sandoval, cuyo debut literario se había producido en la editorial «de avanzada» Ulises, con una narración vanguardista, *Tres mujeres más equis*.

La parábola que trazó Ximénez de Sandoval desde el vanguardismo al fascismo se repite en unos cuantos escritores eutrapélicos de los años veinte. Antonio de Obregón pasa de los esquemáticos y nihilistas *Efectos navales* aparecidos también en Ulises, a la heroificación del capitalista en *Hermes en la vía pública* (1934), novela interesantísima, susceptible de diversas interpretaciones, que su autor publica cuando ya ha entrado en la órbita de Falange. Similar evolución presenta Tomás Borrás, si bien con muchas más estaciones. Desde los cuentos lúdicos de *Noveletas* (1924) o el pintoresquismo norteafricano de *La pared de tela de araña* (1924), que contrasta por su falta de protesta con las narraciones sobre el desastre de Annual, desembocará en un relato de una truculencia gratuita, preñado de sadismo y violencia, *Chekas de Madrid* (1940, pero con una primera versión en 1939), que le valió los parabienes de algunos críticos del nuevo régimen. Vanguardismo estilístico y rarefacción ideológica se combinan en otros escritores de menor cuantía, como Francisco Guillén Salaya, autor del ensayo *Mirador Literario. Parábola de la nueva literatura* (1931) en el que detectaba en las nuevas letras la orientación hacia los problemas colectivos, y que en 1935 publica la olvidada novela *Bajo la luna nueva*[20]. También muestran un itinerario ideológico similar algunos narradores humoristas, como Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville o Samuel Ros, aunque en éstos la doctrina no llega a empapar sus obras, y eso que alguno de ellos, como Ros, fue un activo nacionalsindicalista.

Las novelas de Jardiel, explosivas de un humor apesadumbrado que se resolvía en sátira de costumbres sobre todo amorosas, gozaron de gran tirón popular. A razón de un título por año, fueron saliendo desde 1929 *Amor se escribe sin hache*, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y, con un impredecible cambio de tercio, *La*

[19] *Mónica y Pablo Carbajosa han dedicado a este grupo el ensayo* La corte literaria de José Antonio, *Barcelona, Crítica, 2003.*

[20] *Es José-Carlos Mainer, que lo sabe todo de este periodo, quien llama la atención sobre la novela en* La corona hecha trizas (1930-1960), *Barcelona, PPU, 1989, especialmente en el ensayo que da título al volumen y en «Literatura y fascismo: la obra de Guillén Salaya».*

tournée de Dios (1932), en la que zanjaba la temática erótica subsumiéndola en una condena universal y casi sin paliativos de la humanidad. La grey-masa que se moviliza ante la visita de Dios a la Tierra arrasa cualquier brizna de optimismo sobre un futuro utópico de felicidad colectiva basado en la bondad y la verdad. Es imposible no ver en ella el chirriante negativo de las masas obreras que se idealizan en la narrativa social coetánea.

Los casos de Edgar Neville y Samuel Ros son algo distintos. Neville procedía del grupo elitista de *Revista de Occidente*, de la que había sido colaborador, y representaba un puente entre Ortega y Gómez de la Serna, entre el arte desrealizador y el humorismo ramoniano. La porción más valiosa de su obra narrativa pertenece a la década de 1920, como la novela *Don Clorato de Potasa* (1929) y el volumen de cuentos *Música de fondo* (1936) contiene, de hecho, algunos textos bastante anteriores. Por ejemplo, el cuento «Fin», que narra la aniquilación de la humanidad como consecuencia de las guerras y las epidemias, aunque pueda parecer que «esboza la imagen de una catástrofe muy cercana [...], que refleja bien el ambiente del verano de 1936»[21], se publicó originalmente en 1931 en *Revista de Occidente*. Por el contrario, Samuel Ros desarrolló casi toda su carrera en los años treinta, con excepción del libro de cuentos *Bazar* (1928). En su siguiente volumen de cuentos, *Marcha atrás* (1931), así como en sus novelas *El ventrílocuo y la muda* (1930) y *El hombre de los medios abrazos* (1932), Ros prolonga el cultivo de una narración lúdico-humorística apoyada en el juego de ingenio constante, aunque en la segunda pone toda la artillería técnica al servicio de un tema de calado humano: la búsqueda de la personalidad individual. Una tragedia personal, la muerte de su compañera, falangista como él, lo empuja a una honda postración desde la que escribe *Los vivos y los muertos*, novela dialogada que publicó en Santiago de Chile en 1937 y en Madrid en 1941.

Otros humoristas sin filiación política explícita antes de la guerra (pero víctimas algunos de la diáspora republicana), emancipados más o menos de la tertulia de Pombo, prosiguieron sus carreras o las impulsaron en medio de la convulsión social reinante. Así, Antonio Robles (Antoniorrobles), que se había acreditado como excelente narrador infantil y no menos brillante humorista del absurdo cotidiano en novelas como *Novia partido por dos* (1929), publica *Torerito soberbio* en 1932, la última de sus obras para adul-

[21] *Mechthild Albert,* Vanguardistas de camisa azul, *Madrid, Visor, 2003, p. 214. El minucioso estudio de la profesora Albert, centrado en la trayectoria de Borrás, Ximénez de Sandoval, Ros y Obregón, es una aportación lúcida y fundamental al conocimiento de estos innovadores literarios que fueron engullidos por el maelstrom del fascismo.*

tos en España, pues la siguiente habría de editarse en su breve exilio mexicano. Si Antoniorrobles prácticamente cierra su obra en 1932, Antonio Botín Polanco se encuentra en plena eclosión inventiva, pues sus dos mejores novelas ven la luz estos años: *Virazón* en 1931 y *Logaritmo* en 1933, ambas tributarias de una estructura fragmentaria del discurso y de la jovialidad, ya algo ajada, propia de los años veinte. Precisamente en 1934 publicó su último ejercicio vanguardista bajo el título *Peces joviales*, una suerte de alegoría situada en el fondo del mar que tiene leve textura narrativa y clara intención recusatoria de la sociedad burguesa. No hay que irse lejos en el tiempo para tropezar con una excelente narración que combina humorismo y escritura depurada a la manera del arte nuevo: *Miss Giacomini*, del mallorquín Miguel Villalonga. Esta novela breve se estampó en 1934 en la revista *Brisas* y le costó a su autor ser tildado de reaccionario debido a la ausencia de reflejo en la obra de la conflictividad social. Irónicamente, cuando se reeditó en volumen en 1941 gracias a José Janés causó la impresión de ser una obra intolerablemente revolucionaria, algo de lo que Villalonga, muy enfermo, no podía sino reírse.

Como se ve, los vientos furiosos que soplaban desde la caída de la monarquía y que modificaron el paisaje editorial español, no impidieron que los modos narrativos fraguados en las trincheras del arte nuevo siguieran rindiendo sus frutos, casi siempre penetrados por el escalofrío de la agitación social, un escalofrío que no se expresaba en forma de conflicto colectivo, como en la narrativa «de avanzada», sino en forma de desasosiego o quebranto individual. Es lo que sucede en las novelas que Benjamín Jarnés escribió o reescribió en los años treinta: *Escenas junto a la muerte* (1931), *Lo rojo y lo azul* (1932), *Tántalo* (1935), la segunda versión de *Locura y muerte de Nadie* (1937 pero publicada en 1962) e incluso la segunda y muy ampliada edición de *El profesor inútil* (1934), además, por supuesto, de su novela de la guerra, *Su línea de fuego*, de la que se estampó un fragmento en *Hora de España* pero cuya edición completa hubo de esperar hasta 1980. Se trata de novelas muy relevantes que conviene leer a la luz cruzada del pensamiento del autor y del contexto social coetáneo. También el narrador mallorquín Mario Verdaguer muestra cómo la fidelidad a los modos compositivos de la novela más innovadora no impedía poner de manifiesto la profunda desazón del intelectual escindido entre el creador atemporal y su función de conciencia crítica de la Historia. Después de tres años de silencio tras *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931), publicó en 1934 *Un intelectual y su carcoma*, una novela que mereció de Joaquín de Entrambasaguas, poco proclive en general al experimentalismo, el juicio hiperbólico de «una de las mejores novelas de la literatura con-

temporánea»[22]. Es, desde luego, una de las más pesimistas acerca de la sinrazón que se esconde en el intelectualismo a ultranza, una de las más turbadoras narraciones sobre la problemática vinculación del creador moderno con el mundo en torno, donde todo se disloca, muere y se desvanece. Sería un dislate mayúsculo considerar esta novela «deshumanizada». Más juego intrascendente encontramos en *Fábula verde* (1933), la novela protagonizada por vegetales que le fue rechazada a Max Aub por Fernando Vela y que, escrita después de la recreación del mito de Fedra e Hipólito que es *Geografía* (1929), constituye su aportación a la ficción vanguardista menos contemporizadora con el realismo. Entre 1932 y 1934, Aub publicó una pieza maestra, *Luis Álvarez Petreña*, en la revista *Azor*, dirigida por el falangista Luys Santa Marina, y en 1934 como libro, sin que traspareciera en el texto de la novela su ya activo compromiso político antifascista. También en 1935 aparece en edición casi secreta el relato surrealista *Crimen*, del canario Agustín Espinosa. Otros autores iban a seguir cultivando una narrativa lírica (Ernestina de Champourcín en *La casa de enfrente*, 1936) o livianamente irónica, apenas tocada por los conflictos sociales, como Ramón Ledesma Miranda en *Evocación de Laura Estébanez* (1932) o los cuentos de *Saturno y sus hijos* (1934), aunque fueron los menos.

Otros no pudieron ser inmunes al disturbio histórico, a la injusticia y el sufrimiento, y avanzaron por la trocha neorromántica abierta desde la revista *Post-Guerra* y preconizada por Díaz Fernández en su ensayo de 1930. Buscaron describir las condiciones vitales de la clase trabajadora y del campesinado poniendo el acento en la explotación, la miseria y el atraso, pero también enfocaron el tema del escritor o periodista de extracción burguesa que toma conciencia política y lucha por transformar la sociedad. Con el fin didáctico e ingenuo de llegar a todos los lectores, en especial al proletariado, optaron por una representación realista de los hechos narrados y por un estilo que tendió a la sobriedad y el dinamismo periodístico. Con todo, el deseo de ser directos e inteligibles para inculcar en el lector la sed de justicia social e inducirle a la acción, no se resolvió en un realismo escolástico, ni a la manera del realismo crítico de György Lukács, observante de unidades de acción, lugar y tiempo y sujeto a un severo objetivismo, ni al realismo dogmático de Andrei Zhdánov, surgido del Primer Congreso de Escritores Soviéticos en agosto de 1934. El neorrealismo de los años treinta estuvo demasiado traspasado de subjetivismo narrativo para acercarse al modelo lukácsiano y se fraguó en una generación demasiado

[22] *En el prólogo que antepuso a la reedición en* Las mejores novelas contemporáneas, *t. VIII, Barcelona, Planeta, 1961, p. 1290.*

ansiosa de libertad como para ceñirse a ninguna disciplina encorsetadora. Por otra parte, el estilo no fue en todos ni sobrio ni despojado de las imágenes y metáforas que habían caracterizado la prosa literaria joven de la década anterior. Más cierto es lo contrario. Los más relevantes novelistas utilizaron tropos, a veces restallantes en su novedad (ocurre a menudo en la obra de Arderíus), pagaron su tributo a Ramón diseminando greguerías en sus textos, jugaron con las antítesis y las prosopopeyas, no eludieron la falacia patética del romanticismo por la que la naturaleza se conmovía con los personajes ni desterraron la digresión como un procedimiento que les permitía injertar en el relato una homilía política o moral. Durante unos años concibieron el arte como un instrumento de cambio social y le devolvieron una significación trascendente que el arte nuevo le había negado. Pero es dudoso que todos quisieran poner la literatura al servicio de la política. Pudo ser así en los casos de Arconada y Arderíus desde 1931, pero no en otros. Díaz Fernández dejó muy claro que no defendía una literatura proselitista ni supeditada a fines políticos, puesto que no aceptaba ninguna instrumentación ideológica del arte como la que realizaban los «literatos católicos»[23]. En cuanto a los dos novelistas más importantes aparecidos en la década funesta, Ramón J. Sender y Andrés Carranque de Ríos, el primero confesaba (otro asunto es que lo creamos): «Yo no he creído nunca que la novela deba ser un vehículo de propaganda política»[24], mientras que Carranque dista de ser un narrador de intención revolucionaria y ofrece en su breve y brillante obra narrativa un retablo de héroes tentados «más que por la acción y lucha política [...], por la huida»[25].

La novela revolucionaria-proletaria hay que buscarla en *Campesinos* (1931) de Arderíus, *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934) de Arconada. Se trata de novelas beligerantes contra la política agraria del gobierno republicano, escritas desde la militancia en el Partido Comunista, en las que los campesinos son tratados como héroes y la oligarquía terrateniente como un cúmulo de perversiones. El mismo año de *Campesinos*, Sender publicaba su segunda novela, *O.P. (Orden Público)*, en la que hace una inequívoca apología del anarcosindicalismo, al que se adscribe por entonces, y lanza una dura andanada contra el sistema policial y carcelario como parte del aparato represivo del orden burgués. Sin salir de 1931, Alicio Garcitoral publica *El paso del mar Rojo* donde autobiogra-

[23] El nuevo romanticismo, *ed. cit., pp. 78-83.*

[24] *En el prólogo a sus* Obras completas, *I, Barcelona, Destino, 1978, p. 25.*

[25] *La certera observación es de José Luis Fortea, el mejor estudioso de la obra del escritor, en el prólogo a su* Obra completa, *Madrid, Ediciones del Imán, 1998, p. 35.*

fía y sentimentalismo se combinan para atenuar aún más la moderación que a su testimonio social le imponía la condición de funcionario de la República. Sólo en 1932, con *El crimen de Cuenca*, dará Garcitoral una novela eficaz en la protesta contra la negligencia de la justicia y la brutalidad de sus agentes. Sender prosiguió su empeño propagandístico del anarcosindicalismo en *Siete domingos rojos* (1932), donde combina con destreza la trama colectiva, referida a la huelga general promovida por los anarquistas, con la trama individual, la del periodista Samar partido entre su emergente conciencia revolucionaria y su amor por Amparo. Pero el tratamiento de esta segunda revela que el interés del escritor se dirige más al individuo que a la muchedumbre, más al hombre que a la masa que acaba por disolverlo. La virtud principal de los revolucionarios, al igual que de los campesinos en *Imán*, es su *hombría*, término que Sender utiliza para referirse al altruismo y solidaridad de los luchadores por la justicia social frente al egoísmo recalcitrante de los liberales burgueses, culpables de que se perpetúe la desigualdad en el reparto de la riqueza. La preocupación por el hombre singular y complejo, en el que Sender reconoce una aspiración trascendente a la salvación a través de la utopía sociopolítica o a través de la promisión religiosa, como en el cristianismo, determinará su alejamiento de la narrativa de combate tras la guerra tanto como el sesgo humanista y refractario al doctrinarismo rígido de sus novelas de los años treinta. Sin revolución moral individual no cree Sender que sea posible la revolución social.

Tampoco puede decirse que la índole de literatura social de Manuel D. Benavides, autor de *Un hombre de treinta años* (1933), se sustente en una doctrina rígidamente marxista. Benavides procedía de la literatura de consumo de los años veinte, mezcolanza de relatos pseudopornográficos, anarquizantes y misticistas, que él mismo, en la citada novela, condena a la hoguera en un simbólico auto de fe del que no se salva cervantinamente ni su propia obra. Su narrativa documental, alentada por un mesurado autobiografismo, sirve a la denuncia del presente. En *Un hombre de treinta años* vuelve a plantearse el nacimiento al compromiso de un intelectual, el periodista Ramón Arias al que alude el título, que es testigo de hechos trágicos como la matanza de Casas Viejas y que poco a poco evoluciona hacia posiciones próximas a la lucha obrera. Benavides no rebajó las exigencias estilísticas de su prosa y brindó con esta obra, que sin embargo contiene declaraciones contrarias al intelectualismo y al arte como actividad exclusiva del espíritu, una de las mejores novelas sociales de la época. Su siguiente novela, *El último pirata del Mediterráneo* (1934), pierde el equilibrio entre periodismo y ficción en detrimento de la segunda y se convierte en un reportaje sobre el empresario Juan March, camuflado bajo el

nombre de Juan Albert. En esta progresión hacia lo verídico testimonial era lógico que desembocara en el reportaje *La revolución fue así* (1935), que iba a depararle graves contratiempos.

El llamado bienio negro, 1933-1935, marcado por un incremento de la tensión social y un repliegue a posiciones conservadoras del gobierno republicano, supuso paradójicamente el principio del declive de la novela social. Los disturbios, las huelgas, las insurrecciones de Cataluña y el País Vasco, la atroz represión de los mineros asturianos, hicieron que algunos escritores comprometidos (Díaz Fernández, Sender, Benavides) arrumbaran la ficción y se pasaran al reportaje para dar testimonio de los acontecimientos. Arconada, no obstante, insistió en la narración revolucionaria sobre el campo, reiterando los esquemas maniqueos propios de la novela folletinesca, en *Reparto de tierras* (1934). Por su parte, Arderíus, en su novela *Crimen* (1934), retornó a sus orígenes estéticos en el expresionismo, a los ambientes morbosos de sus relatos de los años veinte y a su conocimiento de las estructuras del folletín popular para conjugarlos con un deber de denuncia del que no deserta. El nihilismo del novelista, transitoriamente mitigado por el optimismo revolucionario, refluye ahora para corroer las esperanzas de que el escritor pueda coadyuvar al cambio social. El protagonista, Arturo, es un escritor revolucionario que pasa hambre y al que nadie lee, en el que cabe ver un trasunto del propio Arderíus. Si *Crimen* se deja interpretar como una alegoría «del fantasma de los poderes tradicionales revividos para atenazar de muerte a la república»[26], en *La noche de las cien cabezas. (Novela en tiempo de delirio)* (1934) también recurre Sender a la construcción alegórica acogiéndose a la tradición literaria del juicio del trasmundo (la *Danza de la muerte* medieval o los *Sueños* quevedianos) para someter a implacable crítica los diversos grupos sociales y expresar la fe en la subversión de las estructuras sociales corruptas y el triunfo de la clase obrera. La última novela de Sender antes de la guerra, *Míster Witt en el Cantón* (1936) se refiere a las terribles circunstancias del presente de manera oblicua, situando la acción en el pasado, en la sublevación federalista de Cartagena en 1873. Esta novela histórica, que ha sido considerada casi unánimemente la obra maestra del autor antes de la guerra, representa técnicamente la vuelta a un realismo tradicional e ideológicamente la expresión de su desconfianza en la capacidad de las masas guiadas por líderes absortos en un idealismo utópico para llevar adelante la revolución proletaria[27].

[26] *Víctor Fuentes, «La novela social española 1927-1936...», art. cit., p. 20.*

[27] *Francis Lough realiza un excelente análisis de la confianza y desconfianza de Sender en la posibilidad de una revolución marxista en* Politics and Philosophy in the Early Novels of Ramón J. Sender, 1930-1936. The Impossible Revolution, *Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996.*

Otros autores de menor entidad cultivaron una narrativa más o menos crítica con la España republicana. Luisa Carnés, por ejemplo, que había empezado a escribir cuentos en los años veinte, publica *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), donde denuncia la condiciones laborales y vitales de las trabajadoras de los salones de té; José Mas, que como Acevedo o Ciges Aparicio pertenecía a una generación anterior, refleja la miseria del campo andaluz en *El rebaño hambriento en la tierra feraz* (1935), después de haber satirizado el nuevo régimen republicano y a sus políticos (todos bribones) en *En la selvática Bribonicia* (1933); más meritoria me parece la obra de la peruana Rosa Arciniega, que tuvo una resonancia nada desdeñable con *Engranajes* (1931), *Jaque-mate* (1932) y *Mosko-Strom* (1933), defensora de una narrativa de masas, prendida de los «grandes conflictos colectivos», pues eso es «lo humano», como declara en el preliminar de *Engranajes*.

Acaso el acontecimiento novelístico de 1934, visto desde la actualidad, fuera la aparición de un nuevo autor, Andrés Carranque de Ríos, que sale a la grisácea luz pública con *Uno*, novela prologada por Pío Baroja y que parece escrita bajo la advocación del novelista vasco, a quien había conocido durante el rodaje de *Zalacaín el aventurero*. La llaneza del estilo, la habilidad para los diálogos y el engarce de escenas, el realismo hecho de apuntes rápidos y pinceladas descriptivas emparentaba la escritura de Carranque con la de su prologuista. El joven escritor echaba mano de su azacaneada vida como surtidor principal de la materia narrativa: «servicio militar», «la cárcel» y «la calle» serán las estaciones de paso del protagonista y los títulos de las partes de la obra. Pero Carranque dará en su brevísima carrera, iniciada en 1934 y truncada en 1936 por un cáncer de estómago, dos novelas más, *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936) y una apreciable cantidad de cuentos en la prensa que, en el momento de su prematura muerte a los treinta y cuatro años, preparaba para publicarlos en volumen. De la narración subjetiva de *Uno*, desde la que se ejercía una crítica social no inducida por partidismo alguno sino brotada de la experiencia amarga del autor en su confrontación con la realidad, evolucionó hacia la narración fragmentaria de vidas cruzadas, en las que practica el contrapunto simultaneísta y en la que la denuncia de las heridas sangrantes del cuerpo social se realiza por medio de su exhibición a la luz cruda del objetivismo narrativo. Obreros, mendigos, prostitutas, desclasados en general pululan por estas novelas, se asoman y desaparecen configurando un universo azaroso y carente de sentido del que no sólo se desprende una protesta social sino una impresión de oquedad y absurdo que prefigura el existencialismo que tomará carta de naturaleza pocos años después. Con

Cinematógrafo, la novela social revolucionaria había caducado. Un año antes, en 1935, Carranque había participado en el proyecto de una novela colectiva impulsado por Ramón J. Sender, *Historia de un día de la vida española*, publicada por la revista *Tensor* como obra de veinticuatro escritores anónimos, entre los que estarían Arconada, Arderíus y María Teresa León[28], pero su contribución, si verdaderamente se envió, quedó integrada sin costuras en esa narración de muchas manos[29].

En 1934 se lamentaba en *La Nación* de Buenos Aires Benjamín Jarnés de que cada día aumentaba más la angostura, cuando no la ceguera, en la mirada a la realidad de los escritores limitados por el entusiasmo partidista, y se sorprendía de que la epidemia del mesianismo y el combate político afectara a géneros como la novela, que en lugar de concentrarse en un fragmento de vida pasaba a convertirse en arma arrojadiza contra el enemigo, en panfleto, en tratado de estrategia o en colección de arengas, con lo cual el «historiador futuro, al querer ver claro en estos días, deberá ante todo poner frente a frente las legiones de nuestros libros y, con toda calma, hacerlos entrar en pelea. Y habrá de ser muy experto jefe de Estado mayor para encontrar la verdad en el punto de choque»[30]. Durante muchos años este careo fue imposible porque el historiador actuaba desde una determinada afinidad ideológica y, en consecuencia, con prejuicios respecto al valor de los autores y las obras que estudiaba, se inscribieran en la esfera de la «deshumanización» apolítica o lo hicieran en la del neorromanticismo revolucionario. Creo que hoy es posible contemplar y estudiar la extraordinaria literatura narrativa de los años anteriores a la guerra sin que la afección política hipoteque los resultados. Carranque desenmascaraba en *Cinematógrafo* los falsos oropeles de la industria cinematográfica, mientras Jarnés, ese mismo año, en la definitiva versión de *Viviana y Merlín* (1936), entregaba el mágico artilugio de un proyector a la hechicera Viviana, símbolo de la seducción y la gracia, para que encandilara para siempre a Merlín, quintaesencia de la sabiduría y la ciencia. La narrativa española de los años treinta anduvo los muchos caminos entre el desvelamiento de las disfunciones sociales y la salvación por la plenitud humana a que invita el arte, pero prácticamente todos los creadores, sin distinción ética o estética, fueron enterrados, unos en el exilio y otros literalmente, por la pesadilla ominosa del totalitarismo.

[28] *El dato lo ofrece Gonzalo Santonja en* La novela revolucionaria de quiosco, *1905-1939, Madrid, El Museo Universal, 1993, p. 164.*

[29] *Existe edición facsimilar con prólogo de José Domingo Dueñas y un estudio de Marshall J. Schneider publicada en Huesca por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2001.*

[30] *«La política y sus límites»,* La Nación, *7 de enero de 1934.*

La obra literaria de Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939)

Julián Bravo

1. Nota previa y estado de cuestión

La compleja personalidad intelectual de Eduardo Barriobero ha despertado en los últimos tiempos la atención de la crítica[1]. Su fusilamiento en Barcelona por las tropas hostiles a la República supuso el inicio de las ejecuciones selectivas, con las que la dictadura franquista cimentó su nacimiento sobre el principio del terror. La obra de Barriobero fue condenada al silencio y apenas se observaron referencias a su obra en el transcurso de la dictadura franquista (1937-1979), tendencia que se extendió a las primeras décadas del periodo democrático. Sólo la inmediatez del cambio de siglo pareció reactivar el interés por la figura de Barriobero. De hecho, apenas hallamos referencias en los manuales, historias de la literatura y ensayos narrativos del periodo anterior al fin del siglo XX[2] y, cuando se encuentran, son escuetas u ocasionales, reducidas, en ocasiones, a la mera mención nominal. La preocupación por el exilio español y por la represión interior comenzó a invertir esta tendencia de censura y olvido. A su amparo, el interés por Barriobero emerge paulatinamente, al asociarse al relato corto y a las colecciones literarias[3], al descubrirse su afición al ensayismo

[1] *Actas del Congreso Internacional* Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939): sociedad y cultura radical. 1932: los sucesos de Arnedo. *J. Bravo Vega, ed. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. (En adelante,* Actas*). J. Bravo Vega.* Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939). Una nota sobre su vida y escritos. *Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2002 (Cuadernos libertarios, 9). (En adelante,* Una nota*).*

[2] *F. C. Sáinz de Robles.* La novela española en el siglo XX. *Madrid, Pegaso, 1957. E. G. de Nora.* La novela española contemporánea, 1898-1960. *3 vols. Madrid, Gredos, 1958. I. Soldevila Durante.* La novela desde 1936. *Madrid, Alhambra, 1980. J. C. Mainer Baqué* La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural. *3ª ed. Madrid, Cátedra, 1983. C. Alonso. «La evolución del naturalismo en la novela y el teatro», en F. Rico.* Historia y crítica de la literatura española. *6/1.* Modernismo y 98. *Primer suplemento, a cargo de J-C. Mainer. Barcelona, Crítica, 1994.*

[3] *G. Santonja, ed.* La novela proletaria, 1923-1933. *2 tomos. Madrid, Ayuso, 1979. A. Sánchez Álvarez-Insúa.* Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957). *Madrid, Libris, 1966. G. Santonja.* La insurrección literaria. La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939). *Madrid, Sial ediciones, 2000.*

cervantino, que pone de manifiesto las simpatías de Cervantes entre los intelectuales republicanos[4], o al establecerse su vinculación con el ámbito libertario[5], que acentúa su componente de «escritor maldito» inmerso en una «vanguardia silenciada»[6]. Su contribución al descubrimiento de Rabelais[7] coincide con las tendencias intelectuales de la izquierda republicana en el rescate de escritores raros y heterodoxos, a la vez que acentúa las relaciones literarias hispanogalas. De esa sensibilidad intelectual son rasgos caracterizadores las preocupaciones didácticas y humanistas de una prosa dirigida al análisis de los problemas contemporáneos y a su difusión en ambientes proletarios[8]. La publicación de los diarios de Barriobero, testimonio impagable sobre la Barcelona de 1937 a 1939 y sobre el ocaso de la propia República[9], pone definitivamente de relieve al abogado y al político que trasladó a la novela los problemas de su tiempo, los valoró críticamente y puso su pluma al servicio de la instrucción de las clases populares.

No obstante, este planteamiento, centrado más en aspectos literarios que en la globalidad intelectual o política, parece distorsionar la realidad en torno a este personaje. Barriobero poseyó una notoria dimensión como hombre público merced a una dilatada actividad como abogado penalista al servicio de la CNT, a la dirección de publicaciones periódicas, a su presencia permanente en el Parlamento, donde dispuso de cinco actas de diputado, a su alto cargo masón, a la presidencia del Partido Republicano Federal o al encargo que recibió de la República de ponerse al frente de los tribunales de Justicia revolucionaria. Pero esta faceta pública –evitada

[4] *J. Bravo Vega. «Un* Don Quijote *regeneracionista: el caso de Eduardo Barriobero y Herrán», en* VII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. *«El Toboso, 23-26 de abril de 1998. El Toboso (Toledo), Ediciones Dulcinea, 1999, pp. 55-68; «Eduardo Barriobero y Herrán: otra perspectiva cervantina», en A. Bernat Vistarini y J. Mª Casasayas, eds.* Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina. *Salamanca, Universitat de les Illes Balears y Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 149-160.*

[5] *M. Iñiguez.* Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español. *Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, pp. 78-79.*

[6] *J. Bravo Vega. «Eduardo Barriobero y Herán. Escritor maldito», en F. López Criado, ed.* Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española de la primera mitad del siglo XX. *La Coruña, Imp. A. y R., 2002, pp. 583-589; «La vanguardia silenciada: Eduardo Barriobero», en* Archipiélago Literario, *suplemento cultural del diario EL DÍA, Tenerife, 19.2.2002, pp. III-V.*

[7] *J. Bravo Vega. «Eduardo Barriobero y Herrán, primer traductor español de Rabelais. (Con un apéndice de ediciones rabelesianas)», en* Congreso internacional de Estudios Franceses. La Rioja, encrucijada de caminos. *Logroño, 7-10 de mayo de 2002 (pendiente de publicación). Extracto en* Archipiélago Literario, *suplemento cultural del diario* El Día, *Tenerife (11.6.2002), nº 678, pp. III-IV.*

[8] *J. Bravo Vega. «La escritura* humanizada *de Eduardo Barriobero», en* Actas, *pp. 103-112.*

[9] *J. Bravo Vega, ed. «Eduardo Barriobero y Herrán. Escritos autobiográficos (marzo de 1937-enero de 1939)», en* Actas, *pp. 19-101.*

intencionalmente hasta ahora– no fue sino el compromiso del intelectual con su tiempo y ello ha quedado plasmado en su obra escrita, importante y extensa. Barriobero cultivó todos los géneros literarios del momento: periodismo, ensayo, traducción, edición, biografía, teatro y poesía, aunque demos aquí prioridad a una extensa obra narrativa[10] en la que pasa revista a la España de su tiempo. Tuvo la habilidad de conectar la vida pública con los grandes problemas contemporáneos (la cuestión proletaria, la explotación inhumana del trabajador por el capital, las levas y la guerra de África, los sucesos de Casas Viejas, el auge de las ideas libertarias, la alianza entre el Altar y el Trono, el servilismo policial, el despotismo administrativo, la parcialidad de la Justicia y de sus órganos, la confesionalidad de políticos y magistrados o el poder político de la Iglesia) y de convertir sus novelas en reflexiones intelectuales sobre estas nuevas cuestiones, de palpitante actualidad. Por ello, la narrativa de Eduardo Barriobero corre en paralelo al momento presente, está concebida desde la militancia política y el compromiso social, goza de la máxima tensión e interés y remite a una serie trabada de cuadros de la España contemporánea, que en homenaje a Galdós, denomina «pequeños episodios nacionales». En ellos vamos a centrar las páginas siguientes.

2. La construcción de la novela: estructura global y ciclos narrativos

La reiteración de palabras clave en los títulos de las obras, de asociaciones conceptuales en los subtítulos («novela documentaria», «novela mimética», «novela de costumbres» o «novela filosófica») y de conceptos temáticos en el interior de ellas permiten sugerir la hipótesis de que la narrativa de Barriobero se articula en ciclos internos, más temáticos que formales. La clave «robo» se explicita desde títulos como *El robo en la joyería de la calle Real* (1913) o *El robo de Zampahuevos* (1923) y se desarrolla en *El maletín* [1927-28] y en *Las ánimas benditas* (1932). La clave «policía» queda reflejada en *Chatarramendi el optimista o la policía de Botaratoff* (1922), *Memorias del alguacil Buscavino* (1923), *El 606* (1914), pseudónimo burlesco de un agente policial madrileño, o desde *Matapán, el probo funcionario*. El universo carcelario queda patente en *Vocación*

[10] *Para su catálogo, véase J. Bravo.* Una nota. *Ob. cit., pp. 60-62. La relación expuesta (26 obras) ha de completarse con: E. Barriobero.* El autor de la Ley de Fugas (Pequeño Episodio Nacional). *Madrid, La Novela Gráfica, nº 25 (28.1.1923), de reciente localización.*

(1909), *Nuestra Señora la fatalidad* (1927) o *Guerrero y algunos episodios de su vida milagrosa* (1906), obra que comparte campo temático con el retrato femenino, que hallamos, además, en *Adelfa* (1913), en *María o la hija de otro jornalero* (1922), parodia del folletín de Ayguals de Izco, que, según Lily Litvak, gozó de amplio influjo en ambientes libertarios[11], y en *La yugoeslava que me dio el retrato de su tío* (1925). Si a esto sumamos el retrato que hace de las clases populares urbanas en *La cofradía de los mirones* (1911) o en la ya citada *Guerrero...*, de las clases medias en *Ganémosle hoy... (Historia mirífica y edificante de D. Celedonio Pérez Andorga)* (1922) o en *El airón de los Torre-Cumbre* (1929), de la masonería en *El hermano Rajao: grado 33* (1924), del clero en *Como los hombres* (1923), del político en la serie formada por *Chatarramendi...* y por *El autor de la Ley de Fugas* (1923), del militar en *Vocación* (1909) o del periodista en *Ganémosle hoy...*, completaremos la estructura interna de los relatos barrioberistas en un ciclo de ciclos sobre el individuo en la sociedad alfonsina, en el que no puede faltar la reflexión sobre la infelicidad del gobernante en el ejercicio del Poder, palpable en *Doguinitzio, el príncipe afgano* (1929), idea ésta del rechazo del poder tan cercana a la sociedad libertaria y que coincide sospechosamente con el ocaso de Alfonso XIII, acaso el propio Doguinitzio.

A la articulación estructural de estos ciclos narrativos desde el tiempo presente acompaña una superestructura histórica que completa el planteamiento anterior. Desde sus relatos *Dos capítulos del Don Quijote suprimidos por la censura* (1915), *Historia edificante y atormentada del «Caballero con la mano al pecho»* (1930) y su variante *Historia ejemplar y atormentada del «Caballero con la mano al pecho»* (1930), Barriobero traza un panorama histórico que, de la mano de Cervantes y de El Greco, penetra en los momentos capitales del periodo aurisecular y justifica genéticamente el presente desde el pasado. Recuérdese que Barriobero fue un apreciable ensayista cervantino, a la vez que el introductor en España de Rabelais, a quien llegó a denominar «el Quevedo francés». Precisamente su aprecio por la obra del escritor madrileño le llevó a preparar para la editorial Mundo Latino, perteneciente al consorcio librero de la C.I.A.P., la «Colección Quevedo. Anécdotas y decires», una compilación de obras de autores raros y olvidados de más de cuarenta títulos. Entre 1929 y 1932 se editaron veintisiete, entre los que destacan una colección de cuentos españoles del Siglo de Oro, obras del Padre Mariana, de Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, y del propio Quevedo. La información que se

[11] *Lily Litvak.* Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). *Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.*

ofrece al lector de la historia y de la cultura áurea desde las páginas de esta colección es muy amplia y se complementa ahora con las figuras capitales de Cervantes y el Greco, que surgen desde relatos propios. Instituciones, personajes, acontecimientos políticos y cuantos hechos destacados perfilan este periodo contribuyen a la interpretación del presente desde el pasado: arbitristas y validos se convierten en anticipo de la figura del político alfonsino, el funcionamiento irregular de la Justicia echa sus raíces en el tribunal de la Inquisición y en la galería de tipos quevedianos de los *Sueños*, el poder político de la Iglesia se actualiza en la Compañía de Jesús, la pérdida de las colonias de Ultramar se justifica desde el ocaso de la hegemonía española en el reinado de Felipe II, la ausencia de un tejido industrial competitivo arranca con la desaparición de las profesiones manuales vinculadas a las industrias ganadera, lanar y de los paños, y así múltiples paralelismos. Lejos de convertirse en relatos independientes, las novelas de Barriobero se organizan en estructuras concéntricas que valoran el presente y remontan sus raíces al pasado áureo español. El papel aglutinante de la historia se revela como clave interpretativa de este proceso de estructuración narrativa y, por ello, el modelo histórico arranca del regeneracionismo costista, del federalismo pimargalliano y de los enunciados del republicanismo. No en vano el don Quijote de Barriobero cabalga por los caminos de un reino al que continuamente denomina república.

3. La novela como revisión crítica del presente

Aunque el catálogo definitivo de la novela de Barriobero pueda sufrir aún alguna variación, disponemos ya en firme de veintisiete relatos suyos, lo que permite incorporar de lleno a este autor al panorama narrativo de comienzos de siglo. Las dimensiones y el formato de estas obras son diversos, desde el relato corto, como el que factura para conocidas colecciones populares (El Cuento Semanal, El Cuento Galante, El Libro Popular, La Novela de Hoy, La Novela de Bolsillo, Los Contemporáneos, La Novela Semanal, La Novela del Domingo, La Novela Proletaria u otras), a otro más amplio, que el mismo autor denomina «novela» y que acostumbra a acompañar de adjetivos («documentaria», «mimética», «de costumbres», «filosófica») caracterizadores de género o de intención. La relación entre ambos formatos es muy próxima y se da el caso de que, en ocasiones, conforman una serie interna (como *Chatarramendi...*, novela de 1922, y *El autor de la Ley de Fugas*, subtitulado «pequeño episodio nacional», de 1923). La fórmula elegida parece estar en relación con el medio de publi-

cación, que fija las características de la edición (impresión, formato, precio, etc.), y con el receptor. Por lo demás, temas y personajes transitan de un relato a otro y se dan la alternativa del protagonismo, aunque sin llegar al concepto estructurado de los personajes-saga que hallamos en la novela de Galdós. Olvidadas las preocupaciones formales de sus primeras novelas (palpables, sobre todo, en *Misterios del mundo. Boceto de novela filosófica*, de 1903, que recoge las introspecciones de un suicida con una sintaxis específica), Barriobero organiza sus narraciones atendiendo a un receptor inmediato y popular, a quien dirige relatos breves cargados de catequesis didáctica o satírica, prestos a la reflexión y al debate, y a un lectorado general, a quien apunta con sus novelas hacia cuestiones más complejas, técnica y formalmente. Sin embargo, la propuesta en ambos casos es común en sus contenidos y puede concretarse en una crítica global a las instituciones del Estado y al sistema administrativo por el que éste se rige, en la opresión del individuo por el poder y en la creación de una utopía libertaria como ideal liberador. Con estos rasgos comunes, los relatos de Barriobero posponen cuestiones de forma en beneficio de unos contenidos en los que prima el análisis y la revisión crítica de la sociedad contemporánea y de la España de su tiempo. Las consideraciones sociales y políticas pasan a ser fundamentales y la novela se impregna de estos elementos.

4. Motivos, temas narrativos y elementos técnicos

El complejo ámbito del derecho sirve a Barriobero para incorporar a la novela un buen número de casos, situaciones, ambientes y personajes relacionados con la administración de la Justicia, cuya perversión alcanza al resto de los poderes e instituciones del Estado, con lo que a través de estos relatos, ingenuos e intrascendentes en apariencia, se muestra el agotamiento de la fórmula política ideada por Montesquieu. Dada la militancia de Barriobero en el republicanismo federal y su aproximación al ideal libertario, los relatos poseen un alcance superior al literariamente esperado y se engarzan en un ciclo de análisis social y de crítica al modelo de Estado presente, cuyo ocaso da paso a la nueva propuesta de convivencia social y de organización política que se observa en *El robo de Zampahuevos*. Su trazo corresponde al ideal ácrata.

Desde su experiencia como abogado y como periodista de crónicas de tribunales, Barriobero propone casos muy sencillos y emotivos: el del humilde sacristán a quien, por ser hijo de republicano anticlerical, su párroco acusa del robo de un duro y es condenado a ocho años de cárcel

(*Las ánimas benditas*), el de los tres maletillas acusados del robo de *El maletín* o de los ladrones inocentes de *El robo de la joyería de la calle Real*. Las hijas putativas del párroco, que saquean el cepillo para comprar cosméticos, el presidente del jurado, hidalgo que disfruta con hipocresía los beneficios del robo, y el propietario de la joyería resultan ser los ladrones auténticos. Pero en este juego de máscaras y de símbolos (clero, hidalguía y capital) la Justicia –también máscara ciega–, no rige su actividad por ningún código específico, aplicación objetiva de la ley, sino por un entramado de tradiciones, convencionalismos, apariencias y prejuicios ideológicos al servicio de la sociedad estamental que proviene del Antiguo Régimen. Para mantener este modelo arbitrario de justicia, se recurre sin ambages a acusaciones, testimonios y pruebas falsas, instrucciones ejercidas sin garantías y con violencia policial, jueces venales y prevaricadores, jurados incompetentes y corruptos, y condenas ejemplares que resultan desproporcionadas. El resultado de estos relatos es esperpéntico y activa un nuevo ruedo ibérico, donde al condenado, como al obrero barcelonés de *Luces de Bohemia* (escena VI), de nombre Mateo y credo libertario, se le aplica la Ley de Fugas, denominación macabra con la que Barriobero construye su «episodio nacional» *El autor de la Ley de Fugas*. Desclasados, marginados, obreros, intelectuales, poetas como Montenegro (*Guerrero...*) o soldados como Alcibíades (*Vocación*), nombre masón de Barriobero y, por tanto, personaje que resulta *alter ego* del autor, son sometidos a vigilancia por este Estado policial, basado en la confesionalidad religiosa y en la explotación del capital. La ley no reconoce garantías individuales, sino sometimiento al poder.

Frente a este planteamiento, que sugiere un modelo agotado de Estado, Barriobero realiza una propuesta de organización cívica basada en la utopía libertaria. Se halla en *El robo de Zampahuevos*, novelita que debió sufrir alguna remodelación en su formato, pues, al menos, fue rebautizada desde un título inicial como *El robo de Zampatortas*. Estas reelaboraciones y tanteos, que parten de una versión primitiva, sugieren la importancia que el autor concedió a este relato breve.

Transgrediendo todas las convenciones sociales, los códigos éticos y los mecanismos jurídicos vigentes, un robo es justificado como medio de canalizar la riqueza individual e improductiva que yace oculta en la bodega de un usurero y canalizarla en beneficio del común. Lejos de convertir el robo en un proceso de sustracción y de beneficio individual, los autores, varias docenas de vecinos afectados por la voracidad del usurero local, destinan los beneficios a reindustrializar no sólo el pueblo, sino toda la comarca. Para ello, canalizan las dispersas aguas fluviales y obtienen un salto de

agua, convierten en fértiles los campos baldíos, levantan serrerías, bodegas, fábricas de harinas o de conservas agrícolas con ayuda de la fuerza motriz del agua y de los productos del campo y de la sierra, industrializan la zona y crean puestos de trabajo, desaparece el desempleo y, con él, el furtivismo, el hurto y el delito, donde antes sólo había dolor y odio, surgen ahora la prosperidad material y la felicidad de los individuos. La «nueva industria» no obedece a los principios explotadores del capital y ello crea relaciones cordiales entre los individuos, que determinan un orden nuevo. La fábula del relato no responde, por tanto, a ninguna ingenuidad folclórica (como la de la burla al burlador o de robo al ladrón) o intemporal, como las provenientes de los cuentos maravillosos, sino que se enmarca en los dictados del Ideal ácrata. Partiendo de la colectivización de la propiedad, de la igualdad de los individuos y de la búsqueda universal de la felicidad, desaparecen la propiedad individual y la explotación opresiva del capital, las clases sociales y cualquier forma de organización y de poder que no vayan dirigidos a la prosperidad y felicidad de los individuos. La organización del Estado se sustituye por la autogestión, la explotación del capital en la fábrica da paso al culto a la naturaleza y el hombre deja de ser político para convertirse en natural y bondadoso; en suma: libre.

El robo de Zampahuevos apareció en 1923, en un momento en que el anarquismo estaba impregnado en la opinión pública de un contenido violento. En marzo de 1921 Eduardo Dato, presidente del Gobierno, había sido asesinado por pistoleros anarcosindicalistas catalanes. En 1922 Durruti, Ascaso y García Oliver, integrados en el grupo anarquista de acción Los Solidarios, llevaron a cabo diversas acciones violentas, de repercusión nacional. Todo ello cristalizó en la formación de un estereotipo violento del anarquismo, esquematizado en la huelga y en la bomba. Desde el planteamiento del anarquismo científico, Barriobero propuso otro modelo libertario, pacífico y utópico, en el que se recuperaba la bondad natural del individuo, con un sentido no potenciado desde Rousseau, y su capacidad para componer un nuevo orden, igualitario y libre. Barriobero completó esta serie de propaganda ácrata con otras obras, como *El maletín* (1927). Este relato fue compuesto para iniciar la colección de novelas que inauguró en Barcelona el editor y librero Juan Balagué, en cuya tertulia coincidieron destacados anarquistas. Años después, el librero Balagué cargó en camiones novelas como ésta y las transportó al frente de Aragón, para que «al igual que los fusiles, la obra de Barriobero se va a emplear como un arma, arma contra la ignorancia, con el fin de construir una sociedad nueva»[12].

[12] *Ignacio Soriano. «Historia de una edición», en* Actas, *pp. 233-238.*

El resto de los relatos inciden desde otras perspectivas en los motivos nucleares de la propuesta narrativa que venimos apuntando, como son la perversión del Estado, mediante la corrupción de las instituciones y la venalidad de sus miembros, y la violencia que se ejerce sobre el individuo, huérfano de libertades y víctima del propio Estado que le protege. Los recuerdos de *Leviatán* de Hobbes son evidentes. Con ironía, Barriobero plantea la cuestión en *Chatarramendi*: «¿Cómo se concibe un Estado en el que las autoridades estuvieran sometidas a la ley, como están los ciudadanos a las autoridades?» Por ello cada novela ofrece una faceta de esta distorsión política, cívica y moral. Así encontramos ejemplo de la alianza de poderes y de la corrupción política en *Como los hombres* (1923), valorada por él mismo autor como «novela no política, sino sencillamente realista, que bien pudiera titularse *El Altar y el Trono en 1923*». La novela se basó en el caso real del suicidio de Javier Vales Failde, auditor de la Rota y capellán del Palacio Real, que se degolló con una navaja barbera[13]. Por ello, Barriobero recurre al trazo satírico de figuras para caracterizar a sus personajes y halla en este rasgo un filón estilístico. Entre ellas destacan la del «capellán guapo» de *Como los hombres*, la del juez venal, entreverado de catequista y galán, que juzga al poeta Francisco Montenegro (*alter ego* del autor) en *Guerrero*, o la de Hugolino Cachaldoira y Ladínez, ministro de Gobernación en *Chatarramendi* y en *El hombre desciende del caballo*, pero que apunta (en hipótesis sin confirmar) al personaje de Gabino Bugallal, ministro de Hacienda en los gabinetes de Sánchez Toca y Allendesalazar, ambos de 1919, ministro de Gracia y Justicia en el gabinete Dato, de 1920, y ministro de Gobernación en el gabinete de Allendesalazar (1921). De ello se desprende que la sátira de Barriobero no es del todo metafórica y que apunta a personajes y a situaciones reales. No en vano algunas de las manifestaciones de Botaratoff, relativas a la represión y a la ley de fugas, coinciden también con las recomendaciones antiterroristas de Martínez Anido o de Primo de Rivera («una redada, un traslado, un intento de fuga y unos tiros»). Todo ello concuerda con la censura que sufrieron alguna de sus novelas (por ejemplo, *Como los hombres*), las detenciones que padeció por delitos de opinión (una de las cuales se remonta al 22 de mayo de 1922 y aparece descrita en el prólogo de *Chatarramendi*) y los periodos de prisión. *La historia ejemplar y atormentada del caballero con la mano al pecho* (1930) fue escrita entre octubre y el 6 de diciembre en la cárcel

[13] *Quintiliano Saldaña.* La sexología. *Madrid: Mundo Latino, 1931, p. 192: «Sobre supuestos móviles eróticos de este suicidio, véase la novela de E. Barriobero* Como los hombres *(1923), secuestrada por la policía». La novela fue editada en Madrid, en Bruselas y en Sudamérica.*

Modelo de Madrid. El realismo y la contemporaneidad de su narrativa fueron, pues, constantes surgidas de su propio compromiso intelectual con la realidad de su tiempo.

De la construcción satírica de figuras basada en casos reales o aproximados, pasa Barriobero a utilizar esta técnica –auténtico estilema narrativo– para definir genéricamente a sus personajes, que, en buena medida, quedarán configurados como tipos o patrones. Para ello parte de una construcción nominal, caracterizadora de los rasgos degradantes (físicos y, en especial, morales), que sirve al lector para identificar al personaje y singularizarlo. Ejemplos abundantes encontramos en *Chatarramendi...*, donde Calderilla será el ministro de Hacienda, Faltaipasa el de Gobernación y Acucio Rupestre el de Instrucción Pública; los industriales vascos obedecerán a los nombres de Aniceto de Chatarramendi, Carcaberri, Berrondo y Gargarita; el director general de Seguridad será apellidado Botaratoff, los inspectores, Burreño y Mular, y los agentes policiales, Berroqueño, Parrondo, Torniquete o Cabezones; y los delincuentes profesionales, el Señorito, el Trabilla, el Colorao, el Bigotes, Mangazo o Cartagena. No obstante, esta técnica, que el autor aplica en particular a las novelas del ciclo de sátira policial (el agente Caníbalez de *El robo en la joyería de la calle Real*, el inspector Matapán, el alguacil Buscavino o El 606, número del agente Jerónimo Rozalejo, pero, en realidad, denominación del remedio contra la sífilis descubierto por el médico alemán Pablo Ehrlich años antes de escribirse *El 606*), es común a toda la narrativa: la figura del erudito hueco se identificará con don Mendacio Gómez (*El hombre desciende del caballo*), la del banquero con Juan Rapaz o con Zacarías Cinchuelo, el usurero rústico será Zampahuevos, el falso genealogista, Primitivo Jakem Brollon, Adelfa, la mujer venenosa por la que muere su amante, la prostituta, Juliana «la Butaca», y *María o la hija de un jornalero* será ahora cupletista, haciendo referencia a un espacio narrativo querido por el autor, los universos bohemios y galantes, el mundo del cabaret y de la sicalipsis, tan alejado de los ambientes proletarios, pero necesario novelísticamente para fijar el contraste social sórdido y envilecedor. Con todo, aunque en las narraciones de Barriobero aparezcan torerillos, señoritos, juergas flamencas, coristas y coplillas (*Adelfa*, *María* o *El airón de los Torre-Cumbre*) no es la suya la novela del cuplé, especialidad que consagra a Álvaro Retana, sino un modo más de aproximación realista a la sociedad de su época, cuyos personajes son caracterizados desde una imitación cuidadosa de sus hábitos lingüísticos (vulgarismos, coloquialismos, jergas, hablas marginales, de delincuentes, etc.). El lenguaje se convierte en un elemento importante en la configuración del realismo narrativo y en la pintura social.

5. Conclusión

Aunque Eduardo Barriobero sea un narrador poco conocido (de hecho ninguna de sus obras ha vuelto a ser reeditada) y su producción apenas haya merecido el interés de la crítica, su vida y escritos se integran cronológicamente en el marco de la «Generación del 98». Las fechas de nacimiento y muerte de Barriobero (1875-1939) concuerdan con las de Antonio Machado, eje cronológico de ese grupo de escritores. Con ellos coincide, además, en su visión crítica de España, en sus deseos de regeneración, en la utilización de ciertos símbolos, como Cervantes, para conectar el pasado con el presente y ver la realidad de España desde una perspectiva histórica, en el recurso a la intrahistoria para la definición de personajes y situaciones, en el sentido social de la novela y en tantos otros aspectos comunes. También se aproxima cronológicamente a otra serie de escritores (Blasco Ibáñez, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Zamacois, Pedro Mata, Ciges Aparicio, «Parmeno», Ricardo León, o los más tardíos Gómez de la Serna y Jarnés, etc.), cuya orientación fluctúa entre aspectos tan dispares como el regionalismo, el naturalismo, la «angustia vital», el realismo social o el pensamiento ultraconservador y católico. Sin embargo, los horizontes ideológicos de Barriobero evitan semejante dispersión y quedan centrados en un referente inicial que transita desde el regeneracionismo hasta el 98[14], con Joaquín Costa como uno de los ejes más sólidos.

Con todo, su creación literaria no procede de una estética autónoma, sea ésta noventayochista, modernista o cualquier otra, sino que depende de una ideología vinculada a un pensamiento político muy concreto, el emanado del federalismo, que se complementa con el objetivo de metas sociales y políticas avanzadas (entre las que se encuentran la autonomía municipal y la justicia popular), freno al poder burgués y amplio desarrollo del proletariado. Las simpatías de Pi y Margall (1824-1901), el político admirado por el joven Barriobero, hacia los krausistas hace que las raíces federales se nutran de una semilla liberal próxima a la depositada en fenómenos españoles como el krausismo, el institucionismo o el regeneracionismo, pero tendencias proletarias diversas (anarquismo, bakuninismo, socialismo, marxismo) van integrándose en la vida española de comienzos de siglo y se trasladan al mundo de la novela. A los ejemplos tan traídos (pero no por ello menos significativos) de las simpatías anarquistas del joven Azorín,

[14] *Rafael Pérez de la Dehesa.* El grupo «Germinal»: una clave del 98. *Madrid, Taurus, 1970.* El pensamiento de Costa y su influencia en el 98. *Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.*

Maeztu, Baroja y Benavente o del socialismo de Galdós, habría que sumar intentos como los de Anselmo Lorenzo (1841-1914) por construir una novela que, vehículo más adecuado que revistas y folletos, teorizadores en exceso, trasladara al proletariado un mensaje de libertad y de justicia. Su *Justo Vives* (1893) responde a esa táctica de confrontar desde la plataforma de la novela los convencionalismos de la moral burguesa con el nuevo orden libertario. La novela se abre, pues, al ejercicio didáctico de corrientes transnacionales y rompe el dominio de la tendencia burguesa. Barriobero, traductor y editor, periodista y novelista, participa de ese cruce de culturas y construye sus narraciones desde el progresismo ideológico, el compromiso político y la reivindicación social.

Carranque de Ríos, el tremendista obligado

Blanca Bravo Cela

Y todo está vestido de un blanco
tenue
y puro.
Y muere
la tarde en las rosas enfermas
de un crepúsculo...
Y muere*.

Cuando Camilo José Cela escribía en los cuarenta y en los primeros años cincuenta, tomaba como modelo indudable una estética que se manifestó en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil: los de la II República. Y es que la España prebélica era una fuente inagotable de sucesos cotidianos, chuscos y algo grotescos que eran explicados de modo literal por un conjunto de escritores que relegaban la retórica para conseguir el dato incisivo en el texto. Los muertos de hambre que caminan con el estómago agujereado por una necesidad que describió a conciencia Knut Hamsun en su espléndida novela *Hambre*[1] son personajes comunes en las novelas y cuentos de los años treinta. Estos tipos derrotados viven paralelamente a los nuevos ciclistas y *sportmen* que recorren versos vanguardistas y plagan los relatos de forma original cumpliendo con la función de la literatura como evasión. Sin embargo los otros, los desgraciados, resultan mucho más reales y efectivos para conseguir la identificación del nuevo lector que llega desde los círculos proletarios en los años republicanos. Los personajes de obreros miserables son los padres de los vagabundos de la posguerra y uno de los pintores más originales de tipos desgraciados durante los años treinta fue el escritor Andrés Carranque de Ríos.

Su fuente de inspiración resultó su propia vida, así que no tenía más que mirarse al espejo en su vertiginosa carrera por la supervivencia primero y el éxito literario después, explicando precisamente esa angustiosa carrera.

* *Últimos versos del poema «Salmo» en el libro titulado* Nómada, *de 1923, que fueron las primeras palabras impresas del escritor Andrés Carranque de Ríos.*

[1] *Knut Hamsun,* Hambre, *Madrid, Orbis, 1983.*

Y es que Carranque se encontró en Madrid por casualidad, ya que, mientras los grandes escritores habían viajado desde provincias, él había nacido allí. No tuvo que costearse viaje alguno para llegar a la capital, como hicieron muchos otros que venían desde los puntos más diversos del país para acudir a la Facultad de Derecho o a la Academia de Arte de San Fernando. Él había nacido en La Latina el 25 de abril de 1902, así que, como a Alberti, también habría que respetarlo por haber nacido con el cine. Mayor de catorce hermanos de una muy humilde familia madrileña, recorría con el orgullo de quien se quiere un intelectual las mismas calles que Benito Pérez Galdós, Rubén Darío, Vicente Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y José Martínez Ruiz *Azorín*. En ese ambiente de efervescencia literaria, podía dedicarse a construir edificios o novelas y, aunque ambas cosas le ocuparon en su vida, lo segundo le sedujo más y no le obligó a ponerse guantes blancos en sus tardes de paseo por la Gran Vía madrileña para ocultar las manos de falso ocioso repletas de callos. Sin medios para estudiar en la universidad, su formación fue autodidacta y desordenada, pero eficaz. Con un agudo ojo crítico y embelesado hasta el éxtasis casi infantil por el dulce mundo de las bellas damas en apuros, empezó su carrera intelectual interesándose por el cine en un momento en que ese arte estaba en verdadero auge. Se ofreció con éxito para participar en algún filme y su nombre aparece en los créditos de varias películas de los años veinte y treinta como *Al Hollywood madrileño* (1927), *¡Es mi hombre!* (1927), *La del Soto del Parral* (1928), *Eloy Gonzalo o el Héroe del Cascorro* (1929), *Zalacaín el aventurero* (1929) y *Miguelón (el último contrabandista)* (1933)[2]. Era un actor poco afortunado, se le ve forzado en las imágenes que quedan de las cintas y se sale de la pantalla –en términos verdaderamente negativos– porque se percibe su incomodidad ante el objetivo al que, torpe de él, se obstina en mirar. Se exige demasiado y quiere ser un galán cuando le dan papeles de secundón que, por el porte desgarbado que lucía –alto, moreno, de cara larga y angulosa, a pesar de las fotografías favorecedoras que le hacían en el estudio Lagos–, le van bien. Además de actuar, dobló también algunas de las primeras películas que fundían voz e imagen, pero topó pronto con los intereses poco generosos de una nueva disciplina que estaba todavía en ensayo. Esta experiencia desigual en el mundo del cinematógrafo le valió, sin embargo, el argumento de la última y más conocida de sus novelas, titulada precisamente así: *Cinematógrafo* (1936).

[2] *Para un análisis de la faceta cinematográfica remito al artículo de la autora titulado «Carranque de Ríos y el cine (19125-1936)», en la revista* Secuencias, *11, 1 semestre 2000.*

Realmente la vida difícil de Carranque[3] –con la expresión que da título a su segunda novela, de 1935– fue una fuente de inspiración para el autor que cumplía con su tipo con todos los requisitos de los personajes que después plagarán la novela tremendista: vencido, pobre, desesperanzado y fracasado después de un enfrentamiento infructuoso con el sistema. Tras la guerra civil los vencidos lo son de la guerra, antes de la contienda los vencidos lo eran de una sociedad excesivamente jerarquizada que no contentaba a los anarquistas más convencidos como él. Después de hambre y de viajes, después de recoger carbón y de construir algunos edificios en Madrid, tras barnizar muebles y ser *manager* de boxeo de uno de sus hermanos por los bajos fondos de la ciudad, después de disfrazarse y conseguir ocultar las durezas de las manos ganadas a fuerza de picar, logró penetrar en el panorama literario que siempre le fascinó. Pero si había sobrevivido a la necesidad solo, también en el ambiente de la literatura fue un solitario. En efecto, caminaba a solas en un momento en el que despuntaron otros muchos autores que coincidieron con su estética y sus preocupaciones porque el ambiente los incitaba a ello. Personajes víctimas de la deshumanización fabril, idealistas derrotados y mujeres víctimas de la prostitución son los personajes de Ramón J. Sender, Ángel Samblancat, Joaquín Arderíus, José Díaz Fernández, César Muñoz Arconada, Luisa Carnés, Rosa Arciniega y de tantos otros de los que escribieron en revistas y colecciones de novela corta durante esos años.

La peculiaridad de Carranque frente al grupo se percibe por una excepcional ironía que carga tintas de modo sutil, con una fina elegancia que le lleva de la fotografía al grito y de ahí de nuevo al silencio latente que esconde siempre una queja. Hay momentos en los que se dedica a dibujar objetivamente, hay otros en los que entona un *yo acuso* que desconcierta. Sin normas escribe este escritor anárquico y anarquista y la conclusión que aparece es que, sin alejarse de Baroja, rompió con el estilo del maestro que no tenía libro de estilo.

La carrera vertiginosa como novelista del escritor[4] de cuentos en los años veinte en *Estampa* y en *Ahora* se inició con *Uno* (1934), novela autobiográfica y perfecto vehículo en el que exorcizó alguno de sus fantasmas. Su pluma se afianzó en el año 1935 con la publicación en la editorial Espasa-Calpe de su segunda novela, titulada *La vida difícil*. Esta obra represen-

[3] *José Luis Fortea relata sus peripecias en* La obra de Andrés Carranque de Ríos, *Madrid, Gredos, 1973.*

[4] *Toda su obra literaria –poemas, once cuentos aparecidos originalmente en la prensa y sus tres novelas– está recogida en la* Obra completa *publicada por Ediciones del Imán, Madrid, 1998.*

ta un grado mayor de madurez con respecto a la anterior, ya que se combinan dos discursos narrativos paralelos: el de las aventuras de un *gigoló* obligado en Francia y la historia de un folletón que lee una mujer casada –y frustrada– en París. La combinación de ambas historias de modo hábil convierten la obra en una especie de guión cinematográfico que permite compaginar los tiempos de modo absolutamente original en su momento. La técnica narrativa es claramente más compleja, pero el argumento sigue siendo un reflejo autobiográfico, puesto que este escritor fue un personaje polifacético y original que utilizó sus peripecias para crear los personajes de sus cuentos y novelas.

Tras la primera incursión seria en el panorama literario, *La vida difícil* demuestra ya su valía y originalidad, aunque hoy se le conoce más por su tercera obra publicada: *Cinematógrafo*, que presenta una ácida descripción de los secretos del mundo del cine. En clave realista analiza unos estudios y pasillos que conoce bien y que poco tienen que ver con la visión idealizada que había presentado Ramón Gómez de la Serna en otra de las novelas españolas que se citan siempre cuando se habla de la literatura sobre cine de principios de siglo: *Cinelandia* (1923). Lejos de lo lúdico de Ramón, Carranque se lanza a la crítica del medio que le había fascinado pero que se aprovechaba de los ilusos como él que querían hacer una carrera y se veían expulsados por intereses económicos que no se preocupaban por disimular.

La verdad es que a partir de la primera novela, la editorial Espasa-Calpe le ofreció plena confianza y publicó un libro suyo por año hasta que muere prematura y trágicamente a causa de un cáncer de estómago en octubre del año 36, en plena contienda.

Sus cuentos y novelas son dardos realistas que tiran a dar en una sociedad española a la que considera hipócrita y excesivamente burguesa. La radical ideología anarquista que profesaba y su dedicación a la política republicana –colaboró con Julio Álvarez del Vayo redactando discursos para sus *meetings*– confieren a su escritura un tono que lo acerca al grupo llamado del «Nuevo Romanticismo», por el ensayo del mismo nombre de José Díaz Fernández[5]. Ciertamente, tiene puntos de contacto con la ética y la estética promovida por Díaz Fernández, aunque nunca comulgó con el credo de ninguna escuela y le gustó ir por libre, siguiendo el ejemplo del que consideró su maestro. La dureza de muchas de sus páginas lo convierte en uno de los precursores directos de la estética tremendista que desarrollará con éxito durante la posguerra Camilo José Cela, quien definía a

[5] *José Díaz Fernández,* El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, *José Esteban editor, 1985.*

esa tendencia como «la rama de la literatura en la que con decir las cosas como son ya se cumple». En este sentido, Carranque hacía fotografías de lo real y sus páginas ofenden por la descripción de los olores descarnados y por las imágenes de violencia extrema combinadas con párrafos que son auténticos alegatos de lucha social, escritos muchas veces en blanco y negro como estaban grabadas las cintas de las películas en las que participó. Tiene una perspectiva absolutamente visual y su narrativa es descriptiva y directa, pensada en planos cortados, fundidos o encadenados deudores de la dinámica cinematográfica. Estos rasgos convierten sus obras en puntales indispensables para conocer la época en la que fueron fraguadas, escritas y publicadas: la II República española, un momento de actividad febril en todos los sentidos, que acogió la rebeldía de Carranque de Ríos y también su originalidad.

Lo tremendo es lo que roza lo insoportable, lo que golpea por lo feo de una situación o de la descripción de un lugar. En este sentido, los personajes son utilizados para crear un juego terrible porque son puestos al servicio de una ideología que describe lo fatal, la falta de medios para la supervivencia. El personaje pierde. Es un derrotado absoluto. Uno de los tipos de Carranque, Julián Gutiérrez, tiene un método para vender y enriquecerse, cosa que no funciona y, para sobrevivir, acaba casándose con una de sus clientas en potencia, estanquera humilde con escasos recursos pero que consigue con la venta de cigarrillos un plato en la mesa cada día. Lo malo es cuando llega la noche:

> La estanquera esperó a que Julián Gutiérrez oprimiese el botón de la luz eléctrica para despojarse de la dentadura y hundirla en un vaso de agua. De la cocina llegaba un olor desagradable, y él se levantó para cerrar la puerta de la alcoba. Al estar otra vez en la cama sintió cierta dejadez. Ella le acercó una pierna y le susurró:
>
> —Hoy hace dos meses que nos casamos.
>
> Julián Gutiérrez no quiso decir nada y su mujer habló de nuevo.
>
> —¿Sabes qué fue lo que más me gustó de ti el día que viniste con los tinteros?
>
> —No– respondió como si estuviera muy lejos.
>
> —Me gustó tu manera de hablar. ¡Hablablas tan bien y tan seguido!
>
> La estanquera le sobó la cara con una mano sudorosa, obligando a Julián Gutiérrez a quejarse.
>
> —Hace unas noches que no dejas de roncar. No duermas boca arriba... Acuéstate de costado[6].

[6] *«El método», en la* Obra completa, *op. cit.*

La palabra –base del método que él cree infalible– que iba a proporcionarle la riqueza, lo ha encadenado a la mujer no deseada, la que significa el fracaso personal. También el uso de nombre y apellido del personaje, identificador de irónica dignidad, será después utilizado corrientemente por Cela en sus obras, en las que presenta otros muchos matrimonios tediosos y sin fortuna. Recordemos uno de *La Colmena,* sorprendente por su similitud con el fragmento anterior de Carranque:

> Don Roberto lava su dentadura postiza y la guarda en un vaso de agua que cubre con un papel de retrete, al que da unas vueltecitas rizadas por el borde, como las de los cartuchos de almendras. Después se fuma el último pitillo. A don Roberto le gusta fumarse todas las noches un pitillo, ya en la cama y sin los dientes puestos.
> —No me quemes las sábanas.
> —No, mujer[7].

Idénticas vulgaridades y similares renuncias son las descritas por Cela años después. Son los mismos tipos derrotados que se tumban para intentar dormir bajo el cielo de Madrid. Los personajes de ambos acuden a los lupanares en busca de compañía. Lo hace el Antonio Luna, de *Uno,* como lo hace el Martín Marco de *La colmena.* Lo cierto es que en ambos autores se percibe el nihilismo, una falta de sentido total que anula cualquier esperanza. Junto al Juan Vergara de *Y el sol sale*, el capítulo de la novela colectiva en la que participó Carranque, que «marcha sin desesperación. Una absoluta seguridad de que ha de volver otro día hacia estos palacios le hace alejarse también sin ninguna prisa»[8], junto a Juan Vergara decía, los personajes celianos. Los niños que juegan por jugar, sin entusiasmo, porque es lo que se espera que haga un niño aunque no tenga alegría e incluso los animales, como el perro del cuento *Una rueda de mazapán para dos*: «Fuera, un perro vagabundo, con el rabo entre las piernas, las orejas lacias, las lanas empapadas, pasaba a un trotecillo aburrido, como escapando, sin demasiada ilusión ni esperanza, de su propia soledad»[9].

Salvando las distancias temporales que median entre las obras de ambos autores, es muy probable que Cela, además de conocer personalmente a Carranque en el Madrid de la República, como explica en sus *Memorias,*

[7] *Camilo José Cela,* La colmena, *Barcelona, Noguer, 1986.*

[8] *«Y el sol sale» en* Historia de una día de la vida española, *en la revista* Tensor, *n*os *5 y 6, de octubre de 1935. Este relato no aparece recogido en la edición de obras completas, remitimos al original al lector curioso.*

[9] *En el capítulo* Baraja de Invenciones *de la* Obra completa de Camilo José Cela. *Vol. II.* Cuentos (1941-1953), *Barcelona, Destino, 1964.*

entendimientos y voluntades[10], conociera también su obra. A Cela le interesaría el particular interés de Carranque de recrearse en lo morboso, cosa que producía mayor curiosidad por lo sórdido. Después Cela relataría escenas tremendas –recordemos la muerte del perro apaleado en la calle por unos críos en *La colmena*– y, de hecho, la muerte es tratada por ambos escritores con un estilo muy sintéticamente cervantino, con aquel «quiero decir que se murió».

Así, en una elisión muere el personaje del cuento «En invierno» de Carranque:

> Miguel quiso cambiarle de postura suavemente y notó que su hermano estaba encogido. Tocó su frente y un sudor frío le humedeció los dedos. Miguel sintió algo molesto que le impedía respirar. Como si su garganta fuera un obstáculo.
>
> Fue en busca de la portera. Cuando llegó hasta ella le dijo:
>
> —Ayúdeme a vestir a mi hermano. Lo he encontrado muerto...[11]

Mayor elisión es la que hace Cela en el cuento «Don Juan»:

> Un día Don Juan se quedó en la cama. Le dolía un poco la cabeza.
>
> A los cinco días, cuando fueron a enterrarlo, (...)[12]

Es brutal. No se hacen concesiones. Si la obra de Cela es, con palabras de Darío Villanueva, «una obra comprometida o social por lo que cuenta, pero también por cómo lo cuenta»[13], también podemos aplicar ese comentario a los escritos de Andrés Carranque. Tiene intención de fotógrafo angustiado, de cámara que enfoca mal, que no encuentra el lado bueno, que quiere describir lo que ve y tal como lo ve, aunque resulte oscuro y doloroso.

[10] *Camilo José Cela,* Memorias, entendimientos y voluntades, *Madrid, Planeta, 1993. En el capítulo titulado «El fuego, los clásicos y algunos amigos» escribe en las páginas 111 y 112: «Por entonces [1934] me hago amigo de algunos escritores, todos mayores que yo, claro: (...) César Arconada, que murió en Rusia; Arturo Serrano Plaja, que profesó después en una Universidad norteamericana, creo que en California; Rafael Vázquez Zamora, que fue el brazo derecho de Vergés en los primeros tiempos de la editorial Destino y el premio Nadal; (...) Carranque de Ríos, que se incomodó con Baroja porque éste le hizo un prólogo en el que decía que era un mangante. A los grandes santones del momento no los conozco por entonces sino algo después. Mis amigos de aquel tiempo tiraban hacia la izquierda, propensión que no es ni buena ni mala sino casual y sujeta a modas y conveniencias aún más que a caracteres y temperamentos; ahora que veo ya casi todo con cierta tolerante y aburrida perspectiva, entiendo muy razonable que cada cual creyese o dejara de creer según soplara el viento».*

[11] *«En invierno», en la* Obra completa, *op. cit.*

[12] *«Don Juan» en el capítulo de* Esas nubes que pasan *de la* Obra completa de Camilo José Cela, *op. cit.*

[13] *Darío Villanueva en el prólogo a la edición de* La colmena *citada.*

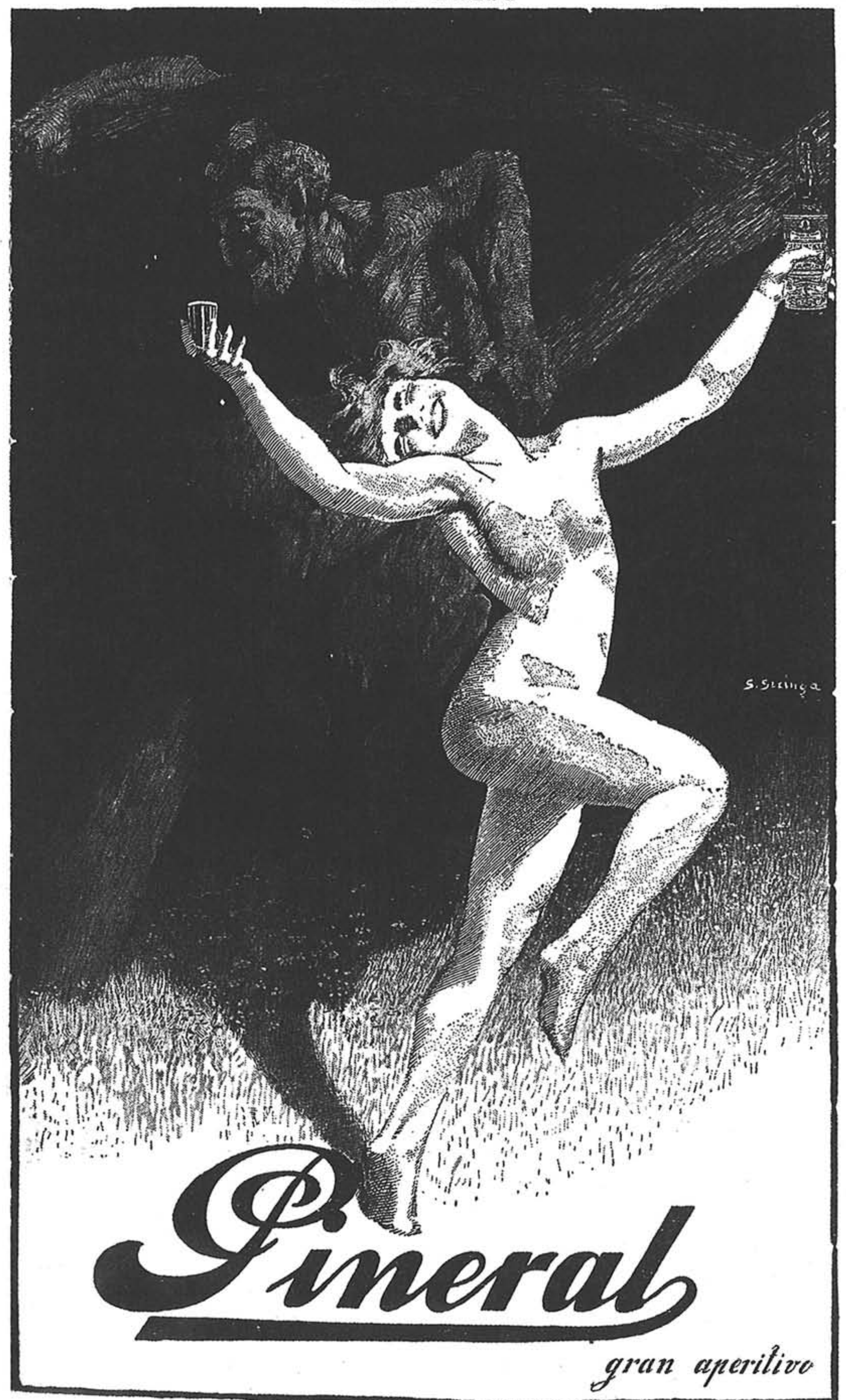
En estas obras la filosofía existencial se traduce en una lucha por la supervivencia. Todo aparece supeditado a la necesidad de saciar el hambre, lo demás queda relegado a un segundo término. De los *ismos* políticos que tocan de cerca a estos personajes parece que les deja de importar el comunismo y el socialismo, quizá son más sensibles al anarquismo porque tienen que vivir con la pauta que da el horario irregular del alimento encontrado al azar: un día no, otro tampoco. Entre los hambrientos desalentados de los años treinta y los de los últimos cuarenta ha pasado una guerra, que no es poco, pero la sensación de vacío en el estómago es la misma. No varía el desaliento de unos y otros, siempre, pese a la mitificación de las épocas, hay vagabundos por la calle y Carranque fue uno de los lúcidos fotógrafos de denuncia. Le faltó quizá el guiño de la ironía, la genial comicidad de Charles Chaplin. Hagamos memoria visual: *Tiempos modernos*, una fábrica despersonalizadora, un gerente que lee hastiado y, cuando el aburrimiento le resulta insoportable, aprieta las tuercas –y nunca mejor dicho– a sus trabajadores. Hay, además, encarcelamiento por ideas políticas que realmente no son expresadas por el personaje y existe también el deseo de una vida utópica que promete el horizonte claro de cuento que se percibe al final de la cinta. Mientras tanto, «El señor director», cuento de Carranque aparecido en enero de 1935, época en la que Chaplin trabaja en su última cinta muda, relata:

> Repantigado detrás de la gran mesa de despacho, el director de Industrias Asociadas no tenía nada que hacer. Esto mismo venía sucediéndole desde el día que fue elegido para ocupar aquel importante cargo.
>
> El director seleccionó un puro, lo encendió sin ninguna prisa y dio unas chupadas largas y sabrosas, que provocaron algunas nubecillas azules. Su mirada reparó en el aparato de los timbres con los que podía llamar a los distintos jefes de sección. El director no podía ocultarse que se aburría, y buscó la manera de distraerse. Oprimió el botón que haría aparecer al Sr. Ramírez. Entre las docenas de empleados que hormigueaban en los grandes almacenes, el Sr. Ramírez era el único que sabía pronunciar de una forma dulce y singular: «Buenos días, señor director»[14].

Hay un jefe aburrido que «oprime» –con uso intencionadamente simbólico del verbo– el aparato de timbres. Hay animalización de los trabajadores–hormigas y hay un aliado del propietario que traiciona a su clase con su docilidad. No hay duda de que estos artistas fueron cronistas críticos de una época dura y despersonalizadora, Chaplin en clave humorística, Carranque con un terrible desaliento.

[14] *«El Señor Director», en la* Obra completa, *op. cit.*

Como relato de barbarie, parece indudable la filiación literaria entre la narrativa social de los años treinta que fue silenciada, acusada de inmoral y de políticamente incorrecta, y la que, desde un punto de vista simbólico –como *El tragaluz*, de Buero Vallejo–, fue fabricando los engranajes de la vida de la posguerra. Lo terrible quizá existió siempre, los asesinatos en *La Celestina*, el maltrato que sufre el joven Lazarillo de Tormes, el hambre insaciable del Buscón quevediano, la descripción de los dramas personales de las heroínas decimonónicas víctimas de una sociedad asfixiante que no da limosna. Sin embargo, en los primeros años de siglo, desde las primeras novelas de Baroja, se percibe una línea narrativa que inaugura el gesto trágico tomándolo como base del relato y se va amasando en los años repuiblicanos –favorecido por la inestabilidad social que sirve de materia a los escritores del momento– hasta generar una corriente de crítica a través de la imagen expresada en el relato, perfeccionada en las décadas de la posguerra. Había que describir lo tremendo sin olvidar nada, el camino ya estaba fijado, se trataba de pulir la fotografía.


S. Sciringa
Pineral
gran aperitivo

El oasis de los miserables: arte para la vida en Ángel Samblancat

Neus Samblancat Miranda

«Cuando se lee una página de Samblancat, una de esas páginas que no necesitan llevar su nombre para proclamarse suyas, olvidamos todas las vanas maravillas de esos ilustres prestidigitadores y sentimos que este hombre, sencillo y franco, obra el milagro verdadero de convertir en un corazón este cronómetro adormecido que nos mide el tiempo».

Rafael Cansinos-Assens

«Con la pluma, con la palabra y con el ejemplo»[1], el escritor, periodista y político Ángel Samblancat Salanova (Graus, 1885-ciudad de México, 1963) defendió en su literatura y en su vida a los seres miserables, a los desposeídos, a las voces desgarradas de la marginación femenina doliente. Y fue hacia los más caídos con una actitud nacida *ex abundantia cordis* que hizo de su literatura un reclamo de piedad[2], cuando no una exigencia de justicia. «Llevo el corazón en la solapa como una flor», dirá en sus notas manuscritas; «tengo del Arte la misma idea que Tolstoi», corroborará más adelante[3]. Su obra anterior al exilio se publica en la segunda mitad de la dictadura de Primo de Rivera a excepción de *La cuerda de deportados* aparecida en Madrid, el primero de mayo de 1922, en la colección *El Libro popular*.

Primeros años: «soy un hombre de contradicción y de pelea»

Este hombre impulsivo, generoso y atrabiliario —«soy un hombre de contradicción y de pelea—»[4] narra sus primeros años en sus notas inéditas *Yo y*

[1] *José Álvarez Junco,* La ideología política del anarquismo español, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., p. 73, nº 29.*

[2] *Ángel Samblancat,* Con el corazón extasiado, *Barcelona, Ed. B.Bauzá, 1926, p. 11.*

[3] *«Yo y familia», en* Manuscritos inéditos, *adjuntados como apéndice documental a la tesis doctoral de Neus Samblancat Miranda,* Ideario y ficción en la obra novelística de Ángel Samblancat (1922-1945), *Bellaterra, Edició microfotográfica, Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona, 1991, vol. II, pp. 2-35, (las citas en p. 12 y p. 19). El volumen se completa con 10 manuscritos más sobre temas políticos, religiosos, culturales y sociales.*

[4] Ibídem., *p. 22.*

familia[5]. Allí cuenta cómo es orientado hacia la carrera eclesiástica por decisión paterna y cómo escapa del noviciado de Cervera camino de Barcelona —«soy una carrasca de la izquierda del Ésera que ha venido a dar sombra a la Rambla—»[6], ciudad en la que aprueba el bachillerato, inicia la carrera de Derecho y comienza a sentir la fiebre del periodismo combativo[7]. Publica sus primeros artículos en *El Liberal*: «y llamé la atención por la furia que encendían mis escritos. De tal modo la llamé, que tuve que escaparme a París, para que no me prendieran»[8]. A su regreso, a instancias del escritor aragonés Fernando Pintado, toma parte activa en la fundación de un diario de «extrema izquierda», pleno de fervor romántico, *Los Miserables, eco de los que sufren hambre y sed de justicia*, cuyo primer número aparece el 28 de noviembre de 1913[9].

En la portada del diario, bajo el título *Nosotros, los miserables*, la imagen del nazareno caído, descalzo, coronado de espinas y aplastado por su cruz, perseguido por un obispo mitrado que conduce un automóvil. El artículo que enmarca la imagen, firmado por *La Redacción*, no puede ser más taxativo en la formulación de sus intenciones: «Hemos de vestir luto hasta que no podamos comer todos por igual»[10].

Periodismo comprometido. Candidaturas políticas

A sus 28 años, el futuro escritor de empeño social[11] es un periodista comprometido, conocedor de algunas prisiones[12] por la virulencia de sus

[5] *Atractivos apuntes autobiográficos del autor, en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *pp. 2-35. Entre otros, los siguientes epígrafes:* Yo. Mi infancia. Memorias de un niño malo. Mi abuelo. Los que me han amado. Barbastro-Cervera. Yo, Samblancat, corazón de león. Hojas de mí mismo. Autopresentación. Viaje alrededor de mi cuarto. La defensa de mi estilo. Mi calvario.

[6] *«Yo y familia», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *p. 13.*

[7] *«Y, a poco, el periodismo violento de sacrificios y de lucha, me esclavizó» en J. López Pinillos (Pármeno),* En la pendiente. Los que suben y los que ruedan, *Madrid, Pueyo, 1920, p. 117.*

[8] *J. López Pinillos (Pármeno),* op. cit., *pp. 117-118. También en Neus Samblancat, «Samblancat Modernista. Erotismo, misticismo y compromiso político. La parodia del mundo burgués», en* Turia, *Revista Cultural, nº 54, Noviembre, 2000, p. 233, nº 3.*

[9] *Bajo el título* L'epopeia de 'Los Miserables' *Lluis Capdevila narra en* La nostra gent. Angel Samblancat *la creación y vicisitudes del diario, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1927?, pp. 37-48. Véase también José Domingo Dueñas Lorente, «III. Hacia la madurez: Política y Literatura. Mesianismo, Anticlericalismo, y Revolución:* La Ira *(1913);* Los Miserables *(1913-1915)», en* Costismo y Anarquismo en las Letras Aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín), *Zaragoza, Edizions de l'Astral, (Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses), 2000, pp. 95-119.*

[10] *«Nosotros, los miserables», en* Los Miserables. Eco de los que sufren hambre y sed de justicia, *28 de noviembre de 1913, año 1, nº 1, p. 2.*

[11] *«Salvando sus peculiaridades inconfundibles, hay que adscribirlo al empeño de los denominados escritores sociales, como bien apuntó hace tiempo José Carlos Mainer», en José Domingo Dueñas Lorente, «El "León" y su "cachorro". La devoción costista de Ángel Samblancat»,* Rolde. Revista de Cultura Aragonesa, *Zaragoza, nº, 77-78, Julio-Diciembre de 1996, p. 65.*

[12] *«Yo y familia», en* Manuscritos Inéditos, *op. cit., p. 32.*

artículos. Su compromiso —«Mi divisa es la del personaje de Blasco Ibáñez: "mañana más revolucionario que hoy"—[13] le conduce de manera natural a intervenir en la política del momento. Lo hace en filas republicanas: candidatura de Renovación Republicana para las elecciones legislativas del 8 de marzo de 1914, junto al popular doctor Queraltó, el escritor Gabriel Alomar y los ex radicales Luis Zurdo Olivares y Josep Antich, y de Reivindicación Republicana Autonomista para las elecciones también legislativas del 9 de abril de 1916, otra vez con Queraltó y Alomar y como militantes nuevos el abogado Francesc Layret y el escritor Jaume Brossa, ambas por la circunscripción de Barcelona[14]. Esta última coalición contaba con el apoyo de *El Diluvio*, como órgano de difusión, plataforma periodística en la que colaboró asiduamente el autor[15]. En 1931, será elegido diputado a Cortes por Esquerra Republicana i Unió Socialista de Catalunya, coalición en la que Samblancat se presenta como candidato federal junto a Ramón Franco Bahamonde[16].

Mediada la Gran Guerra, de junio a septiembre de1916, Samblancat publica artículos de manifiesto anticlericalismo para el semanario republicano-socialista de Alcañiz *Rebeldía*[17]. En ese mismo año, mantiene una viva polémica en *Ideal de Aragón* con el germanófilo *Silvio Kossti* (Manuel Bescós), «en pugna por llevarse cada uno a su trinchera ideológica —la germanófila o la aliadófila— al buen Costa»[18]. «En el Sinaí de sus truenos

[13] Ibídem., *p. 3.*

[14] *Albert Balcells, J.B. Culla, Conxita Mir,* Les eleccions generals a Catalunya de 1901 a 1923, *Estudis Electorals/4, Barcelona, Publicacions de la Fundació Jaume Bofill, pp. 197 y 219-220.*

[15] *Probablemente en este diario apareció de la mano de Samblancat la reseña de la primera novela de Federica Montseny,* Horas trágicas. *La autora habla en el número 24 de* Espoir *(marzo 1963) de «un editor, Fernando Pintado, que la incluyó en la colección que publicaba en Madrid,* La Novela Roja. *Y [de] «un periodista valiente y generoso que le dedicó un artículo en* El Diluvio *de Barcelona con el título* Una mujer libertaria». *Citado por Lucienne Domergue, «Federica Montseny. Una vocación literaria frustrada», p. 72, n. 3, en Alicia Alted Vigil –Manuel Aznar Soler (Eds.),* Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia, *AEMIC-GEXEL, 1998. Posiblemente también en este mismo diario (29 de mayo de 1932) reseñó con fino olfato literario el libro de poemas de la escritora Ana María Martínez Sagi,* Caminos. *El título del artículo: «Una muchacha del día». Debo su conocimiento a Juan Manuel de Prada. Ambos artículos así como las referencias a* Colombine *en sus notas inéditas son punta de iceberg de la multiplicidad de intereses del autor. Sobre la colaboración de Samblancat en* El Diluvio *véase J. D. Dueñas Lorente,* Costismo y Anarquismo en las Letras Aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín), op. cit., *pp. 218 y ss.*

[16] *El resto de componentes de la candidatura eran los siguientes: Francesc Macià i Llusà, Gabriel Alomar i Villalonga, Rafael Campalans i Puig, Jaume Aguadé i Miró, Ventura Gassol y Antoni Xirau.*

[17] *Diario en el que aparecía también la firma de José Nákens en Jesús Vived Mairal,* Ramón J. Sender, Biografía, *Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 72.*

[18] *J. D. Dueñas Lorente,* Costismo y Anarquismo en las Letras Aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín), op. cit., *p. 145 y nº 15.*

costistas» y anticaciquiles, como señala Felipe Alaiz[19], frecuenta el círculo de amistades del escultor Ramón Acín en Huesca, entre ellos, el propio Alaiz y Joaquín Maurín; junto a ellos edita un colérico semanario en Huesca (1914-1915) titulado *Talión* (¡Ojo por ojo, diente por diente!)[20]. Según indica José Antonio Ferrer Benimeli, en 1915 es miembro de la logia masónica «Constancia nº 348» de Zaragoza bajo el nombre simbólico de Lucifer. Grado 1º. Logia creada a primeros de diciembre de 1914, que había contado para su acto de instalación con el ilustre Hermano Barriobero, designado por el Supremo Consejo[21]. Samblancat aparece en el cuadro lógico, fechado el 30 de abril de 1915, con el número 20. Meses más tarde, con fecha 2 de enero de 1916, consta haber sido dado de baja de la logia, con plancha de quite[22], por expatriación, el día 30 de noviembre de 1915. Posteriormente, el 20 de diciembre de 1918, se incorporará a la logia «Justicia» de los valles de Barcelona y constará así mismo haber sido dado de baja, con plancha de quite, de la logia «Justicia» de Barcelona el 30 de junio de 1919[23].

Prensa radical y libertaria: «porque gritamos que aquí no se puede vivir»

Finalizada la Gran Guerra, en torno a 1919-1922, escribe para la prensa radical y libertaria; también Alaiz y Sender lo hicieron. En marzo de 1919,

[19] *Felipe Alaiz,* Vida y muerte de Ramón Acín, *Umbral, (s.a), París (1ª edic. 1937), p.16. Véase, Susana Tavera,* Solidaridad Obrera. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939), *Diputació de Barcelona-Col.legi de Periodistes de Catalunya, 1992, p. 66.*

[20] *A propósito de la publicación le decía J. Maurín a Ramón J. Sender (carta de 20 de marzo de 1953): «El periódico, muy radical, muy subido de tono, nos entusiasmaba a los que lo hacíamos; pero no lo leía nadie», en Jesús Vived Mairal,* op. cit., *pp. 111-112 y n. 23 (p. 116). De otro lado, la trayectoria de* Talión *es analizada por J.D. Dueñas Lorente en* Costismo Anarquismo en las Letras Aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín), op. cit., *pp. 43-94.*

[21] *José Antonio Ferrer Benimeli,* La masonería en Aragón. II, *Zaragoza, Librería General, 1985, pp.172-176. En el cuadro de componentes, p. 176 aparece: Miembro nº 20, Ángel Samblancat Salanova/fecha de nacimiento, 1 marzo, 1885 / soltero / Profesión, Periodista / Residencia habitual, Barcino / nombre simbólico, Lucifer / Grado 1º. También Pere Sánchez i Ferré en* La maçoneria a Catalunya (1868-1936), *Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 343, nº 38 escribe que Samblancat se inició en el taller de la logia «Justicia», creada en 1918. En la lista de diputados masones en las Cortes Constituyentes de 1931, J. A. Ferrer Benimeli cita a Á. Samblancat en* Masonería española contemporánea. Vol. 2. Desde 1868 hasta nuestros días, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1987, p. 221.*

[22] *Documento que certifica la baja voluntaria y provisional de un masón en su logia. La plancha de quite que indica una separación regular es necesaria para que el masón pueda reiniciar sus trabajos en otra logia o ciudad. No suelen concederla si no se está a plomo, es decir si no se está al día en las cotizaciones a la logia, en José A. Ferrer Benimeli,* La Masonería, *Madrid, Alianza Editorial, 2001 (Glosario).*

[23] *Archivo general de la Guerra Civil Española (Salamanca), Ángel Samblancat Salanova, No retractado, Expediente 57, Legajo 4. La documentación finaliza referenciando el nuevo intento de Samblancat de reincorporarse a la logia «Justicia», según acta de 16 de abril de 1920, «pues no quería solo estar de espíritu entre nosotros sino de hecho», aceptándose su petición.*

desde la prisión de La Moncloa en Madrid[24], había celebrado en *España Nueva*, portavoz oficioso[25] de la Confederación Nacional del Trabajo, la aparición de *Floreal*, semanario dirigido por Ramón Acín, y en el que colaboraba asiduamente Felipe Alaiz.

Su firma aparece entre las de Joaquín Maurín, Maurice Leroud, Henri Barbusse, Andrés Nin o Hilario Arlandis en *Lucha social, Semanario sindicalista revolucionario*, publicado en Lérida a partir de septiembre de 1919[26].

También escribe, alrededor de estas fechas, en el semanario zaragozano *El Comunista*, Órgano del Centro de Estudios Sociales, portavoz de los sindicatos obreros de la región y defensor del proletariado internacional, de tendencia sindicalista anarquista[27]. Es director literario del periódico semanal comunista libertario *Nueva Senda*, publicado en Madrid, de un efímero año escaso de duración (1921-1922)[28]. Cuando el propietario legal decide suspender la aparición del semanario, Samblancat, junto a un grupo de redactores, publicará *Nuevos Rumbos*[29]. También en Madrid forma parte del equipo de *El Parlamentario*, dirigido por Luis Antón de Olmet, director de la colección *El Libro Popular*, diario dirigido posteriormente por Barriobero. Allí conoció a Basilio Álvarez, Eugenio Noel y Alfonso Vidal y Planas[30]. Colabora además como redactor en *España Nueva*, poco después de terminada la guerra hasta la primavera de 1921.

El paso a la ficción: «los libros, armas»

Graduado en las galeras del periodismo[31], su paso a la ficción[32] durante la Dictadura de Primo de Rivera conservó su radicalismo. Su pluma com-

[24] *«Porque gritamos que aquí no se puede vivir», se quejó cuando Romanones lo encarceló en marzo de 1919, en Jesús Vived Mairal,* op. cit., *p. 84.*

[25] *Francisco Madrid,* Prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la Primera Internacional hasta el fin de la Guerra Civil, *Tesis doctoral, Edición microfotográfica, Universitat de Barcelona, 1991, vol. 1, pp. 472-474, nº 77-78.*

[26] Ibídem., *vol. 2., pp. 337-338.*

[27] *Entre los columnistas E. Barriobero.* Ídem., *vol., 2, pp. 338-339.*

[28] *Francisco Madrid,* Prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la Primera Internacional hasta el fin de la Guerra Civil, op. cit., *vol. 2, pp. 358-360.*

[29] Ibídem., *vol. 2, p. 645.*

[30] *Más ampliado en Lluis Capdevila,* La Nostra Gent. Ángel Samblancat, op. cit., *p. 49.*

[31] *Colaborador constante de la prensa de izquierdas, cuando Samblancat anuncie en México sus obras publicadas subtitulará su colección de relatos* Jesús atado a la columna (Anales de 25 años de remo en las galeras del periodismo).

[32] *Analizada en Neus Samblancat Miranda,* Ideario y ficción en la obra novelística de Ángel Samblancat (1922-1945), *vol. 1,* op. cit., *pp. 1-356 y en N.S.M.,* Luz, Fuego y Utopía Revolucionaria. Análisis de la obra literaria de Ángel Samblancat *(Prólogo de J. C. Mainer), Barcelona, Hogar del Libro, 1993, pp. 19-128.*

prometida, «desde la primera a la última de sus páginas»[33], y además redentora, encuentra su eco novelado en las palabras de sus personajes amados; aquellos que bajo el signo de la militancia sindicalista — Agustín o Juan de Dios— en las novelas *La cuerda de deportados* (1922) o *La ascensión de María Magdalena* (1927), la afiliación a un sindicato de clase —Azucena— en *Barro en las alas* (1927), la bohemia pródiga—Estevet— en *El hijo del Señor Esteve* (1929) o la pedagogía revolucionaria —el viejo maestro racionalista— en *Alma gaseosa* o el rapaz ciego y visionario en *Los ojos blancos*, ambos relatos pertenecientes a *Jesús atado a la columna* (1925), configuran un cosmos literario poblado de valores radicales antinómicos: libertad y poder, trabajo y capital o lucidez y oscurantismo. Lucidez asociada a enseñanza, a cultura intelectual, a labor de proselitismo o de propaganda, en esa línea educadora del pueblo propuesta por el ideario ácrata[34], con su fe en la razón, la ciencia, la cultura y el progreso[35]. Cultura entendida en suma como palanca de la revolución[36]. «Los libros, armas», dirá el autor[37].

Según anota Castañar, Samblancat «quiere que sus escritos proyecten a los lectores a la transformación de la sociedad» [...] «A través [...] de su narrativa quiere revelar al mundo la degradación de la sociedad burguesa y lo nefasto del sistema político que defiende y sostiene un organigrama social que aniquila al hombre»[38].

Estos valores antiburgueses y radicales se asocian a una geografía urbana —usualmente en el caso de Samblancat, barcelonesa— reveladora en sus diversas zonas: portuaria o zona alta, cercana al Tibidabo, de la clase social que la habita. Espacios a su vez antinómicos: urbe y extrarradio y dentro de la propia urbe, zona burguesa o portuaria —casi siempre el antiguo distrito V barcelonés—[39]. «Dominan los espacios de carácter urbano porque la

[33] *Fulgencio Castañar,* El compromiso en la novela de la II República, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, p. 133. En esta afirmación habría que incluir su producción del exilio.*

[34] *E.R.A. 80,* Els anarquistes, educadors del poble: «La Revista Blanca» (1898-1905), *Barcelona, Curial, 1977.*

[35] *José Álvarez Junco,* op. cit., *p. 65 y p. 93.*

[36] *Lily Litvak,* Musa libertaria, Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913), *Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1981, p. 204. También en J. Álvarez Junco,* op. cit., *p.73. «De ahí que pueda decirse sin exageración que para el anarquismo, más que para ninguna otra doctrina política, ha tenido la cultura un valor máximo no como impulsora del bienestar político-social, sino como un logro político-social en sí misma».*

[37] *«La cultura. La enseñanza», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., vol. II, *pp. 217-236 (la cita en p. 225).*

[38] *Fulgencio Castañar,* op. cit., *pp. 133-134.*

[39] *Más ampliado en N.S.M., «Voces libertarias: Salvador Seguí, Federica Montseny y Ángel Samblancat», en* Ideologías y Poder. Aproximaciones a las literaturas hispánicas en tiempos de crisis, *Wroclaw, Uniwersytet Wroclawski, 1996, pp. 77-84.*

ciudad es el motor del progreso y del cambio social; es en la ciudad donde aparecen los movimientos sociales que después llegarán a las zonas rurales»[40]. Ámbitos de carácter urbano que, en no pocas ocasiones, se centran en el espacio carcelario; aspecto que deriva de la radicalización del compromiso entre autores que comparten con Samblancat similares intereses literarios y sociales. Véase, por ejemplo, *La casa pálida. (Hojas del diario de un preso)*, testimonio de la prisión del autor en la cárcel Modelo de Barcelona, «posada triste, en que yo he hecho noche tantas veces»[41]; pero véase también la novela de Sender *O. P. (Orden Público)*, editada por Cenit en 1931, basada en su experiencia carcelaria de 1926[42], o las de Graco Marsá, Zamacois y Vidal y Planas, entre otros[43]. También Carranque de Ríos conoció algunas prisiones, incluidas las de Francia, y una de sus piezas breves más celebradas, *Un astrónomo*, se desarrolla en la cárcel[44]. Del mismo modo Alaiz, aunque no con valor testimonial, escribió en 1924 desde la prisión Modelo de Barcelona su novela *Quinet*[45].

Este escritor de personalidad compleja, imagen tonsurada y obispal, verbo revolucionario y fina sensibilidad —«tengo entrañas en la inteligencia—»[46] construye ficciones en las que su propia voz, interlocutora y didáctica[47], se oye en las palabras de sus personajes, portadores de sus preocupaciones y de su deseo de cambio social. Persuasiva y conmovedora voz atenta a la labor de proselitismo y de denuncia. Así, en *La ascensión de María Magdalena* (novela de los bajos fondos barceloneses), ilustrada por el dibujante anarquista Shum[48], una joven inmigrante, caída en la prostitución, se convertirá puntualmente en una nueva Judit proletaria al vengar la muerte de un líder sindicalista catalán, presumiblemente por los datos que se diseminan a lo largo de la obra, Salvador Seguí. Todo ello engarzado en una técnica literaria que «incorpora elementos de la novela folletinesca y de la literatura sicalíptica para conseguir una superación, con su enfoque proletario, de los esquemas ideológicos en que se movían los autores de estas modalidades literarias»[49].

[40] *Fulgencio Castañar,* op. cit., *p. 307.*

[41] *Ángel Samblancat,* La casa pálida.(Hojas del diario de un preso), *Barcelona, Talleres Gráficos Modernos José Solá Guardiola, 1926, p. 13.*

[42] *Jesús Vived Mairal,* op. cit., *p. 225 y Susanna Tavera,* op. cit., *p. 61.*

[43] *Fulgencio Castañar,* op. cit., *p. 308.*

[44] *Andrés Carranque de Ríos,* Obra completa, *introducción, cronología y bibliografía de José Luis Fortea, Madrid, Ediciones del Imán, 1998, pp. 145-152. Relato titulado en una versión posterior* En la cárcel *(*op. cit., *p. 161-168).*

[45] *Susanna Tavera,* op. cit., *p. 67.*

[46] *«Yo y familia», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *p. 12.*

[47] *N.S. M.,* Luz, Fuego y Utopía Revolucionara..., op. cit., *pp. 62-65.*

[48] *Susana Tavera,* op. cit., *p. 67.*

[49] *Fulgencio Castañar,* op. cit., *p. 135.*

Este aspecto había sido señalado ya en la narrativa del autor por Cansinos Assens: «Por lo demás digámoslo desde ahora: la novela social, en cuanto dramático movimiento de masas que luchan y emplean una estrategia de gran estilo, tiene que adoptar forzosamente una técnica de folletín, al mismo tiempo que, por la calidad popular de sus héroes, asumirá a intérvalos el *pathos* del melodrama»[50].

El simbolismo de la luz: «deshojándome en chispas como una rosa de llamas»

Pathos al que se añade una suma de valores, personajes y espacios iluminados por un conjunto de imágenes asociadas con la luz y el fuego[51] cuyo valor simbólico ayuda a visualizar — ¡y de qué manera!— la oposición que Samblancat establece en su obra literaria entre las fuerzas opresoras del peldaño social más bajo —la clase obrera o infraobrera, los ex hombres gorkianos—, o del género sometido a la secular autoridad patriarcal[52], y la posible liberación que puede derivarse de la aproximación de estos personajes al ideario ácrata. Luz equiparable a «razón», a «pensamiento», e identificable con «libertad», «enfrentándose así progreso a tiranía»[53].

Epígono de Valle-Inclán

Este mundo pleno de seres magullados y heridos, denunciador de abusos y de lacras sociales pone en circulación una serie de ideas y de ideales

[50] *«Así ocurre en Baroja y en Sender, y de ambas cosas tienen* La lucha por la vida *y* Los siete domingos rojos. Bombas de odio *y* El arlequín azul *son por sus dimensiones, dos bravos esquemas dramáticos y no presentan el frente de combate que requiere la complejidad de la lucha: son dos cráteres pequeños y rugientes del gran volcán. Representan, juntamente con otros no menos dramáticos apuntes de Ángel Samblancat, esparcidos acá y allá a lo largo de su obra iracunda, desvergonzada y magnífica al modo romántico, con su transferencia de las santidades burguesas a la canalla delincuente (véase* Cristo atado a la columna, *por ejemplo), jornadas de ese epos de la Barcelona libertaria que no ha encontrado todavía su compilador inspirado». R. Cansinos Assens, «Ramón J. Sender y la novela social», en J. Esteban y G. Santonja,* Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología, *Barcelona, Anthropos, 1988, p. 84.*

[51] *Más ampliado en N. S. M,* Luz, Fuego y Utopía Revolucionaria.., op. cit., *pp. 66-69.*

[52] *Sea en la voz de la mujer encadenada a su clase o en la voz de la marginación femenina, la prostituta. De «Magdalenas rojas» califica a este personaje F. Castañar, tomando el término de Díaz Fernández, en alusión a la protagonista de la obra de Samblancat,* La ascensión de María Magdalena, *pero también en alusión a las novelas* El blocao y La venus mecánica, *ambas de Díaz Fernández,* op. cit., *p. 287.*

[53] *José Álvarez Junco,* op. cit., *p. 105. Ejemplo emblemático en la narrativa breve del autor sería el cuento «Alma gaseosa», perteneciente a la colección* Jesús atado a la columna *(Barcelona, B.Bauzá, 1925, pp. 176-186). En el relato un maestro racionalista incendia la escuela en la que no se le permite enseñar y muere dentro de ella abrasado como «una rosa de llamas».*

que no pocas veces anuncian una utopía revolucionaria a través de un verbo proteico, de variados tonos emocionales y múltiples registros, verbo iracundo,—la santa ira de León Bloy—, compasivo o prosaico, proclive a la imagen culta, al neologismo y al fonosimbolismo; palabra vibrante —y en suma brillante—, rasgo absolutamente singular, como buen epígono de Valle-Inclán, frente a otros escritores sociales de la época —Joaquín Arderíus, Alfonso Vidal y Planas, Andrés Carranque de Ríos, Federica Montseny o Eduardo Barriobero— de la narrativa de Ángel Samblancat. A Barriobero le une, además de la práctica del derecho, y su posible incidencia en la obra de ficción, el común modelo rabelesiano y quevedesco, es decir, la tendencia al escarnio, la caricatura y la mofa[54]. Los dos conocen bien el poder transgresor de la burla, acentuado en el autor de *El aire podrido* por ese talante de publicista que a menudo deja asomar a su prosa[55]. Con Vidal y Planas tiene en común el tratamiento de la prostitución y de su dignificación y, junto a otros autores, como hemos señalado, la común ambientación de algunos relatos en la cárcel. Justamente es la pluma de Vidal y Planas la que rubrica con un fervoroso epílogo la novela de Samblancat *La casa pálida.* Y no es casualidad que sea aquél uno de los autores elegidos por el aragonés cuando en 1926 dirija la colección de novela corta *La Novela Nueva.* A Joaquín Arderíus, además de su procedencia del modernismo radical[56], le une una técnica muy similar en la presentación de los caracteres de los personajes; en ambos están presentes la animalización, la hipérbole y la cosificación[57].

Participa con Carranque de Ríos de ese simbolismo laico y revolucionario de la figura de Cristo[58], «bandera de combate para los llagados»[59], y

[54] *Julián Bravo Vega, «La escritura humanizada de Eduardo Barriobero», en* Actas del Congreso Internacional Eduardo Barriobero y Herrán (1875-1939): Sociedad y cultura radical. 1932: los sucesos de Arnedo, *(ed. Julián Bravo Vega), Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 103-112.*

[55] *Ejemplo arquetípico serían sus pasquines políticos publicados en 1931. Entre ellos,* El visir Puño de Hierro (contra la Dictadura), XIII veces canalla (contra la monarquía), Fuego en la casa de Dios (contra el clericalismo) o Una operación bancaria. Los Atracos (contra el capital). *Pero también los abundantes epítetos injuriosos que aparecen en su novela* Caravana nazarena *(México, Orbe, 1945) y en su novela inédita* Chamaca *(México, s/f.) «El artista lo ve todo "en estado de gracia"». Por eso sin pecar puede hablar con licencia, dirá en «Yo y familia»,* op. cit., *p. 12.*

[56] *José Carlos Mainer, «III. La novela y el ensayo», en* Historia de España, *de Ramón Menéndez Pidal, tomo XXXIX, 2, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 173.*

[57] *Fulgencio Castañar,* op. cit., *p. 332. Narrativa antiobjetiva, por lo tanto, según Castañar,* op. cit., *p. 135.* El aire podrido *(Madrid, Cenit, 1930) de Samblancat sería un claro ejemplo.*

[58] *Blanca Bravo Cela,* La narrativa breve de Andrés Carranque de Ríos (1924-1935), *trabajo de investigación dirigido por Anna Caballé, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 75-77.*

[59] *A. Carranque de Ríos, Palabras (prólogo a su colección de poemas,* Nómada, *1923) en* Obra completa, op. cit., *p. 57.*

con Federica Montseny[60] de esa visión utópica, situada en el porvenir, que alienta en ambas obras, de su impronta didáctica y del profundo valor que a la cultura dan sus personajes: voraces lectores.

En cuanto a la primera producción de Sender, Francisco Carrasquer destaca como elementos similares: «el verbo bravo», su origen altoaragonés, sus primeros artículos en la prensa libertaria y, junto a Alaiz, su antiacademicismo y su impermeabilidad a las modas literarias y, por lo tanto, a la influencia del Ortega de la deshumanización del arte. No obstante, ese «verbo bravo», ese «expresivismo empedernido» es, en Samblancat, a juicio de Francisco Carrasquer, perjudicial a la hora de «hacer y dejar hablar y vivir a las criaturas inventadas» para apostillar al final: «lo contrario de Sender»[61]. También el exceso de estilo provocó la opinión distanciada de Max Aub en México[62]. Del mismo modo Soldevila, cuando valora su producción aparecida en México y, en concreto, su primera novela publicada en la ciudad azteca, *Caravana nazarena. El sudor de sangre del antifascio español*, hace mella en ese «incontrolado apasionamiento que se desata en tiradas de acusaciones, proclamas e improperios, haciendo de su obra más oratoria que narrativa»[63]. Dueñas Lorente al valorar el opúsculo del autor, publicado en México, en 1946, *El genio monstruo de Costa, de Aragón y de España* [64] señala, además de su «prosa ágil, rica en matices», cómo «a menudo se dejó engullir y dominar por una retórica fastidiosa para el lector y por un léxico excesivamente rebuscado —como si huyera por sistema del término más común—[65].

Pero no siempre fue percibido su estilo como un elemento perturbador por su exceso que, en ocasiones, sí lo puede llegar a ser, sobre todo a medida que discurren los años y avanza su exilio iniciado en 1942. En los años de anteguerra, la exuberancia de su pluma —roja como su alma— fue aplaudida por la crítica.

De «Guynemer del subsuelo» lo calificó Junoy[66], utilizando una imagen del propio Samblancat. Destacó la fuerza de su estilo: «l'estil d'un gran poeta i d'un gran satíric alhora», asentada dicha fuerza en «la seva violèn-

[60] *N. S. M.,* Voces libertarias..., op. cit., *pp. 77-84.*

[61] *Francisco Carrasquer, «Samblancat, Aláiz y Sender: tres compromisos en uno», en* Papeles de Son Armadans, *nº CCXXVIII, Madrid-Palma de Mallorca, MCMLXXV, pp. 220-221 y 225.*

[62] *Max Aub,* Diarios (1939-1972), *Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 209.*

[63] *Ignacio Soldevila Durante,* Historia de la novela española (1936-2000), vol. I., *Madrid, Cátedra, 2001, p. 284.*

[64] *Palabras dichas por el autor en la conmemoración del centenario de Joaquín Costa que tuvo lugar en el Teatro de Bellas Artes de la Ciudad de México. Se publicaron posteriormente en forma de folleto por Ediciones ORBE, Altamirano 7-305, México, D.F.*

[65] *Caso del opúsculo analizado en J.D. Dueñas Lorente,* op. cit., *p. 81.*

[66] *Ángel Samblancat,* La casa pálida, op. cit., *p. 216.*

cia lèxica, cruesa d'ajectivació i to blasfemador». También Felipe Alaiz alabó la personalidad de su estilo, «su manera de construir tan suelta y encaminada por anhelos vibrantes» [...] «su dicción cortada y rica»[67]. Pedro Nimio lo calificó de «enfermo de humanidad»[68]. Y Rafael Cansinos-Assens, en su conocido y elogioso artículo sobre el autor, destacó su «extraordinaria y dramática riqueza expresiva», su «musa proletaria» y resaltó de nuevo su acusada personalidad literaria: «uno de esos pocos grandes señores del estilo que acuñan moneda literaria con su efigie»[69]. Pero además Cansinos-Assens, haciéndose eco del debate literario que vertebra los años 20 entre arte vanguardista, asociado, en más de una ocasión, a arte deshumanizado y literatura comprometida o social, dice a propósito de su literatura: «Samblancat escribe con carbones en el muro de las Academias o de las torres de marfil en que se refugia un arte impasible, y el trazo de su mano estremecida y fuerte refulge como un reguero de diamantes»[70], para calificar líneas adelante su arte de «intenso, humano y fuerte» (al igual que el de Unamuno, Vidal y Planas y Joaquín Arderíus), diferenciándolo de ese «arte impasible» cultivado por esos «famosos estilistas» e «ilustres prestidigitadores» y obtenido no en la calle sino en «laboratorios literarios"[71]. No otra cosa había dicho Samblancat en sus notas: «El Arte ha de alimentar (es pan del espíritu). Ha de dirigir, orientar, agitar. Arte para la vida, en vez de arte por el arte»[72]. El arte ha de ser expresión de la vida[73].

Toda su literatura anterior o posterior a 1942, fecha de inicio de su exilio mexicano, confluye en ficciones comprometidas política o socialmente con los más débiles, con la clase obrera — y aún infraobrera— y con el ideario más radical— el libertario— ficciones que asemejan un oasis debelador de soberbios. «Yo no me trato con la aristocracia»[74]. «Mi pluma es la aguja que cose los andrajos de los miserables, el tenedor que lleva pan a sus bocas, pan o carne de sus explotadores y enemigos»[75]. «Tengo el alma roja»[76].

[67] Ibídem, *p. 219.*

[68] Ídem, *p. 220. También lo elogió LL. Companys en el prólogo a la obra de Amadeu Aragay,* La tragedia de Quimot, *calificando su pluma de «formidable», Barcelona, Ed. Lux, 1926, p. III.*

[69] *Ángel Samblancat,* El hijo del señor Esteve, *Barcelona, B.Bauzá, 1929, Estudio preliminar de Rafael Cansinos-Assens, reproducción del publicado en el tomo IV de su obra* La Nueva Literatura. *Citamos por la obra de Samblancat (las citas en pp. 8, 9 y 10).*

[70] Ibídem., *p. 8.*

[71] Ídem., *p. 11.*

[72] *«El Arte», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *pp. 264-285 (la cita en p. 284).*

[73] *Siguiendo la línea que señala una vez más José Álvarez Junco en* La ideología política del anarquismo español (1868-1910), op. cit., *p. 81 y recoge Fulgencio Castañar en* El compromiso en la novela de la II República, op. cit., *p. 110.*

[74] *Ángel Samblancat,* Con el corazón extasiado, *Barcelona, B.Bauzá, Colección Ideal, 1926, p. 9.*

[75] *«Yo y familia», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *p. 14.*

[76] Ibídem, *p. 3.*

Calidad religiosa: «Yo, discípulo del bolchevique Jesús»

Este «ácrata sentimental»[77], «revolucionario con injertos místicos»[78] infunde a su literatura un halo de mesianismo relacionado con esa desmesura con la que Samblancat quiso vivir y escribir[79], idea que apunta Cansinos-Assens a propósito de la literatura de Sender y su lazo con la novela social. «Lo social tiene una amplitud humana que confiere a su emoción calidad religiosa, pues el problema del mundo vale tanto como el del ultramundo, y la Humanidad equivale a Dios. De ahí que los agitadores sociales tengan algo de místicos, y no obstante la materialidad de su actuación sientan algo de supersticioso respeto por los medios que emplean y de fe en la virtud mágica de actos aislados y sencillos que no pueden surtir ningún gran efecto. [...] En el fondo, psicología de Cristos; ansia de sacrificarse por algo, acaso en virtud de un exceso de vitalidad, como Sender opina»[80].

La sublevación del 36 y su consecuente exilio dio al traste con todo ello. «Esta última T de mi apellido es el símbolo de la cruz en que estoy abocado, en que he de acabar. Yo soy supersticioso. Esa T de mi apellido indica que yo he de acabar como Cristo en una cruz», dirá[81].

Durante la guerra tuvo una comprometida acción judicial; presidió el tribunal que dictaba sentencias en el buque-prisión *Uruguay*, anclado en el puerto de Barcelona; actuaba como fiscal Ramón Chorro Llopis y como abogado defensor de los acusados Marià Rubió Tudurí[82]. Fue reemplazado por Barriobero en la administración de la justicia revolucionaria. En junio de 1937 fue designado magistrado del Tribunal de Cassaciò de Catalunya. Durante la guerra, publicó asiduamente en *Mi revista* y en *Ruta*, órgano de las Juventudes Libertarias. Es uno de los comentaristas, al lado del general Miaja y de Dolores Ibárruri, de un libro de poemas de guerra titulado *Poemas Rojos*, editado por el Comisariado de la División 27 del Frente de Aragón para sus soldados, cuyo prefacio es de Antonio Machado. Cruzó la frontera en 1939 y después de vivir tres años en Francia, llegó a Veracruz

[77] *«Monarquía.República.Socialismo», en* Manuscritos Inéditos, op. cit., *pp. 46-139 La cita completa en p. 50 dice: «Soy republicano maximalista: extrema izquierda, de la república de Platón, ácrata sentimental, tendencial, republicano anarquizante».*

[78] *Así califica el autor al protagonista de «Alma gaseosa», transferible al propio Samblancat en* Jesús atado a la columna, op. cit., *p. 177.*

[79] *J. D. Dueñas Lorente, «El "león" y su "cachorro". La devoción costista de Ángel Samblancat»,* op. cit., *p. 64.*

[80] *Rafael Cansinos-Assens, «Ramón J. Sender y la novela social», en J. Esteban y G. Santonja,* Los novelistas sociales.., op. cit., *p. 88.*

[81] *«Yo y familia», en* Manuscritos Iinéditos, op. cit., *p. 31.*

[82] *Marià Rubió i Tudurí,* Barcelona 1936-1939, *Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pp. 71-75.*

a bordo del *Nyassa* en marzo de 1942. En México ensayó nuevos géneros: la poesía y el ensayo; tradujo abundantes obras para las editoriales Costa-Amic, sobre todo, y Pax; dio lecciones de latín y griego. Su periodismo continuó con el mismo aliento, su producción narrativa menguó. Dejó inédita una novela que confirma su audaz pulso expresivo y sus constantes literarias de anteguerra[83].

Según recordaba el escritor húngaro Imre Kertész, a raíz de la concesión de su Premio Nobel: «Uno es un escritor cuando tiene un tema. Los temas se reciben de la vida». En el caso de Ángel Samblancat su tema fue su lucha en defensa de los más caídos; hasta su último suspiro en febrero de 1963 fue un intelectual comprometido y su literatura quiso ser el oasis de los miserables. «Tengo corazón hasta en la cabeza, tengo entrañas en la inteligencia»[84].

[83] *N. S. M., «La obra del exilio de Ángel Samblancat: "Chamaca" vértice de una voz», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo, eds.*, Sesenta años después. La España exiliada de 1939, Actas del Congreso celebrado en Huesca (26-29 de octubre de 1999) *Huesca-Zaragoza, IEA-IFC, 2001.*

[84] *«Yo y familia», en Manuscritos Iinéditos,* op. cit., *p. 12.*



SI ENCUENTRA DIFICULTAD EN ADQUIRIRLO, DIRIJASE A SUS

Unicos Importadores: **ESCALADA & Cía.**

1170 - BARTOLOME MITRE - 1174

TELEFONOS: Unión Telefónica, 38 Mayo 2911. — Cooperativa Telefónica, Central, 133.

PUNTOS DE VISTA

Agradable y beneficiosa

en alto grado, hallará usted su "toilette" personal cuando emplee en ella el

AGUA DE COLONIA





porque además del exquisito, original y delicado perfume, que evidencia su buen gusto, posee todas las excelencias inherentes a una alta calidad.

LOCION
POLVOS
BRILLANTINAS
BAY-RHUM
AGUA DE QUININA

De venta en todas partes.

La puerta del año

Jordi Doce

1 de enero. Gijón. El año comienza lluvioso, con el noroeste batiendo alegremente contra la ciudad. Cielo, más que encapotado, de un blanco pizarroso y uniforme, bajo el que revuelan gaviotas curiosamente sombrías, crispadas y hacendosas como arañas. A media mañana me acerco hasta el Muro, pero el viento, impregnado de lluvia, hace incómodo el avance. No sé cómo orientar mi paraguas para no empaparme. Hay pleamar, y el agua inunda la entrada del río, exhibiendo aquí y allá sus crestas de espuma y remontando con suaves olas plomizas las pendientes de arena. Al fondo, la bruma descuelga sus redes sobre el horizonte inmediato y nos acerca su aliento de humedad y frío. Cruzo el puente del Piles y trato de acercarme hasta el Rinconín, pero el viento parece hacerse aún más fuerte en esta zona y debo escudarme en mi paraguas, así que no tardo en dar la vuelta.

Rebaños de gaviotas junto a la orilla inclemente. Hoyuelos de basura dispersa y ramas negruzcas. La blancura translúcida del cielo y el color teja de la arena mojada. La perfecta desnudez de las formas bajo la lluvia. La claridad del aire. La claridad enrarecida de la luz, como de fin del mundo.

No está mal, me digo. Una luz de fin del mundo para un tiempo que comienza. Un resplandor cenital para que lo incipiente se muestre sin afeites, sin blanduras innecesarias. Las cosas reducidas a su puro nervio, a sus tercos zarcillos de vida vulnerable.

El año se inaugura bajo el signo del agua espejeante.

Los errores se nos muestran demasiado tarde, cuando ya no hay remedio y el curso de las cosas diverge en exceso de nuestros planes iniciales. Me pregunto, ahora, qué habré equivocado en estas primeras líneas del cuaderno, qué semilla de error planté sin yo saberlo, qué habrá de apartarme de estas páginas en algún momento del año, dejándolas a medias.

2 de enero. Sucede, en ocasiones, en el sueño, que las operaciones más arduas o complejas se resuelven con facilidad inusitada, como si nunca hubieran presentado problema o aquellas dificultades que preveíamos fueran tan sólo imaginaciones nuestras. Pero lo cierto es que, en la realidad, se

trata de operaciones complicadas que nuestro ser real (o, por emplear una expresión menos arriesgada, nuestro yo cotidiano) apenas si sabe resolver. En ocasiones, incluso, como en el clásico ejemplo que nos figura volando sin ayuda, se trata de acciones obviamente fantásticas o imposibles de cumplir. Pero en el sueño se tornan muy sencillas, casi triviales: ponemos un pie en el aire (en un invisible escalón del aire) y alzamos el vuelo tranquilamente, mientras nos decimos con alivio indecible: «¡Qué fácil era! ¡Cómo es que no me había dado cuenta antes!» El ejemplo del vuelo es un caso extremo, pero lo mismo puede decirse de otras actividades, fantásticas o no, como saltar vallas o caminar por el agua. Todo encaja con finura, sutilmente, pero a la vez con enorme naturalidad.

No es muy diferente, me parece, el estado en el que ideamos o escribimos un poema. No diré que se trata de un estado alucinatorio o cercano al sueño, aunque sin duda hay flecos de alucinación en el impulso creativo. Pero en él, aquello que en tiempos más romos o menos intensos parece imposible o fuera de nuestro alcance, se revela de pronto, no ya accesible, sino deseable, necesario para nuestro bienestar. Hay un verso de Juarroz que dice algo así como «fuera del poema el poema me parece imposible». Ahora, sin embargo, dentro del poema, los versos se suceden y engarzan en un diseño plausible o (si tenemos suerte) satisfactorio. No digo que no haya dificultades; sólo un porcentaje irrisorio de poemas se han escrito con rapidez o facilidad. Pero, de repente, ese artefacto hijo de la invención y la convención se nos muestra cerca de la mano; ya no reside en un podio inalcanzable, ya no se mueve en otro plano casi opaco a nuestros ojos. La resistencia que antes nos hacía desistir de antemano se ha desvanecido o forma parte de nuestro metabolismo, desmenuzada en las más o menos pequeñas resistencias con que nos topamos en el acto mismo de escribir.

Escribir significa conectar con cierta longitud de onda que emana de uno mismo. Hay que apartarse un poco del yo y orientar la antena en su dirección. Por eso el que escribe no es yo, sino quien le escucha, y por eso lo escrito no es el relato del *yo*, sino del otro, de ese *tú* que lo transcribe, que escribe al dictado en medio del tumulto cotidiano. Y, por si fuera poco, resulta, que ese *tú* no siempre es el mismo, puede cambiar en cada audición. A veces incluso es un pequeño público que compite por un lugar de privilegio frente al estrado.

3 de enero. No aceptamos la evidencia del desastre. El edificio se desmorona pero hallamos consuelo en que las vigas sigan en pie. Qué poco acabamos pidiendo. Si acaso, un techo de paja sobre las ruinas aún humeantes.

Esta mañana, al fondo de la calle, el parque se me aparecía como un umbral fantasmagórico de ramas enflaquecidas y troncos anudados como viejas escobas. Bajo la luz turbia y agrisada del amanecer, ostentaba un aura irreal, dislocada de la modesta rutina de las tiendas y las camionetas de reparto. Tenía algo de decorado teatral o de fondo de dibujos animados, con la levedad casi doméstica del cartón piedra. Lo vi, de pronto, como una metáfora del otro mundo, un plano superior cuya belleza violenta hacía más intensa la realidad inmediata. Me parecieron más encantadoramente groseros, entonces, los coches, la calle, los escaparates, los tenderos, la difícil armonía de un rincón de la ciudad a las once de la mañana.

4 de enero. Si las cura el tiempo, no son heridas, nunca lo fueron.

Vemos *Wonderland*, de Michael Winterbottom. Un fin de semana en la vida de tres hermanas cuyos destinos se entrecruzan en un Londres sombrío y precario, agravado por la insistencia de una lluvia que parece empapar hasta los interiores de las casas. Winterbottom se refugia en las maneras del documental y envuelve a sus personajes en una luz polvorienta, casi grumosa, que pesa en sus gestos y sus miradas. El doble fondo de lo cotidiano, súbitamente revelado. El absurdo invisible, por habitual, de los actos más nimios. El agua de anhelos inconfesados lamiendo mansamente la orilla del sueño. La falta de ilación en las secuencias que conforman una vida. Los rostros de tres mujeres que dibujan el triángulo por el que se despeña la búsqueda de un sentido o de un orden, por precario y transitorio que sea.

Vagos recuerdos de nuestra vida en Sheffield se superponen a la visión de esta película. No tanto de nuestra vida como de la que veíamos a nuestro alrededor, imponiendo su ritmo sutil, su atmósfera de barrio un tanto informal y desastrado. Cuando nos instalamos en Crookes, aún existía el Co-Op, una suerte de economato donde tenían prominencia los productos más típicamente ingleses: los *baked beans*, el *gentleman's relish* (una pasta de anchoa de aspecto arenoso que vimos comer con deleite, en su casa de Ozleworth, a Charles Tomlinson), los copos de avena tostada y el *breakfast tea.* Todo estaba un poco ajado y parecía no haber sufrido ningún cambio desde los años cincuenta. El lugar estaba lleno de viejecitas animosas envueltas en gabardinas lamidas por el uso y gorros de colores vivos, y cuando la cuenta era excesiva las dependientas se veían en el deber de pedir disculpas; las viejecitas rebuscaban el último penique en sus monederos con dedos titubeantes, como esperando tal vez que la cajera se apiadara de ellas. El Co-Op era el supermercado de los pensionistas y los que vivían del paro, pero también de los estudiantes y los profesores jóvenes, lo

que provocó que algunos años después la tienda se modernizara irrevocablemente con puestos de pan francés y *delikatessen.* Pero entonces aún era el reino antiguo, como de posguerra, de la pobreza más o menos digna, con su pasión por el té aguado y el *gravy* de sobre.

No sé bien por qué la película de Winterbottom me ha hecho volver a esa primera etapa en Sheffield. Tal vez porque alienta en ella el mismo aura de miseria desangelada que nos sobrecogía cada vez que atravesábamos la ciudad en las tardes de invierno. Esa impresión de un mundo de tristeza infinita y pegajosa, de calles sumidas interminablemente en el abandono y la penumbra gris de las fachadas, con sus puertas y ventanas canceladas por tablones de madera y sus puñados de hierba rala esparcidos de cualquier manera en los parterres de barro negruzco, semejante a la pez. Como si un mundo de piedra tiznada hubiera surgido del apareamiento de la niebla y la tierra parda.

5 de enero. La ilusión ansiosa y algo deseperada de Paula mientras contempla el desfile de los Reyes Magos, como si adivinara oscuramente que cuanto sucede también está en curso de desaparecer, que aquello que viene ya se está yendo, que el presente no existe si no es como puñado de arena que se escurre entre los dedos. Vi alegría en su rostro, pero también la mueca nerviosa de quien no ha podido disfrutar el momento, de quien no termina de creerse o acoger del todo su realidad. Ofuscada por su propio deseo, fue capaz de sonreír sólo cuando pudo recordarlo y contarlo todo a su antojo. Estaba más cómoda en el pasado, porque de alguna manera se sentía capaz de abarcarlo, o se hacía la ilusión de poder recorrerlo entero.

6 de enero. El día de Reyes me trae, como regalo al adolescente que fui, las primeras fotos de la superficie de Marte tomadas por el robot autómata *Spirit.* No son muchas, y en todas aparece el mismo paisaje: una extensión de tierra polvorienta y anaranjada; un tablero de pedruscos y guijarros inertes, engastados en la arena luciente. El planeta rojo es un poco menos rojo y está un poco menos vivo de lo que pensó Percival Lowell, autor de la famosa teoría decimonónica de los canales artificiales que debían recorrer la superficie como el fruto inequívoco de una inteligencia extraterrestre. No me importa, o me importa poco (acabo leyendo con desgana los artículos colgados a la foto), lo que los científicos tengan a bien revelar de sus descubrimientos sobre el terreno. Me quedo únicamente con la imagen, el simple recuadro de desierto que el robot ha logrado enviarnos y que me lleva a evocar, por unos momentos, mis ingenuas lecturas de Arthur A. Clarke y Robert Heinlein. A simple vista, es una imagen vulgar, sólo un recua-

dro de desierto incrustado de fragmentos de algo que se parece extrañamente a la piedra pómez. Y es absurdo pensar, además, que constituye un retrato fiable de la totalidad del planeta; estamos hablando de una superficie de tierra que triplica, como mínimo, la de nuestro mundo, y en la que cabe imaginar variaciones y cierta diversidad ambiental, por escasa que sea. La fotografía del *Spirit* es el hilo de una inmensa tela cuya naturaleza exacta desconocemos. Pero, por alguna razón, esta mañana me he quedado mirando la imagen largo tiempo, con fascinación algo necia, como si fuera una puerta por la que la fuerza de insistir nos diera paso. ¿Y quién sabe? A mí me ha dado paso, por unos instantes, a aquellas lecturas concentradas de los manuales de Carl Sagan e Isaac Asimov (*El Universo* en la ceñida edición de Alianza Bolsillo) que fueron, ahora no hay duda, mi mejor novela de aventuras. No recuerdo nada o casi nada de aquellos libros, y por lo mismo no creo que vuelva a leerlos jamás, pero cumplieron bien su papel, saciando la sed de infinito de mi adolescencia y encajándola en un sistema bien explicado «demasiado bien explicado a veces». La frase es excesiva, pero no se me ocurre mejor forma de decirlo. Lo curioso es que nunca tuve afición por la astronomía aplicada: mirar por un telescopio me parecía una actividad extraña, casi estrambótica. Me fiaba plenamente de las descripciones de mis guías, en curiosa inversión de lo que ha ocurrido con esta imagen última de Marte. Me doy cuenta, ahora, de que buscaba cartografías verbales de lo (literalmente) remoto y desconocido. Ignoraba aún, aunque me tenía a mí mismo como ejemplo, que a veces lo más próximo es lo inalcanzable. Ahora que lo sé me quedo con la foto: está aquí, frente a mis ojos, y vuelvo a escrutarla sin comprender.

7 de enero. De pronto, algo disloca la tapa de la mente como ese martillo que al golpear el último clavo hace saltar todos los anteriores. Lo que venía a cerrar el círculo lo abre sin remedio, convirtiéndolo en espiral echada al fondo. Queremos apresar ese algo, tomarlo en las manos como una piedra preciosa, pero ya estamos lanzados pendiente abajo por el tobogán enroscado de la duda. Que todavía podamos amortiguar la caída no deja de ser un consuelo más bien pobre.

8 de enero. El periódico es la forma que tiene el día de ayer de vengarse, como el breve alacrán que al emprender la retirada nos lanza su cola venenosa.

El periódico como una bomba de relojería transitoria. Pasado un día, se desactiva automáticamente.

9 de enero. Me inquieta, en ocasiones, detectar en Paula los mismos rasgos de carácter que ahora, en mí, defiendo y casi cultivo con orgullo, como si animaran la armadura que me permite avanzar y rehacerme cada día. La contradicción me desconcierta. ¿Lo que es válido en mi caso no lo es en una niña de cuatro años y medio? ¿Pienso, quizá, que no sabrá manejar sus rarezas y asimetrías? ¿Y acaso no tuve yo que aprender a manejarlas? Pero de nada sirve que su padre haya encontrado una puerta, ella tendrá que encontrar la suya y en esa búsqueda, inevitablemente, se hallará sola. Aunque lo penoso no es la soledad en sí, sino lo que cuesta, lo que se tarda en domarla...

12 de enero. Esta mañana, al salir con mi hija rumbo al colegio, la niebla envolvía con grave densidad las fachadas y edificios circundantes. Sólo se veían formas que iban y venían entre lo blanco, tentáculos que la propia niebla tendía tímidamente. Paula lo miraba todo con curiosidad pero no hacía comentarios. De las acacias desnudas colgaban jirones grises y los faros de los coches brillaban como pequeñas lunas a ras de suelo. Pocas veces he visto una niebla tan densa, tan bien entrelazada. Ya cerca del colegio, Paula lanzó la pregunta que llevaba minutos rumiando. La contesté como pude, explicándole que las nubes habían bajado desde el cielo y que no se irían a menos que el sol se lo pidiera. Algo, como siempre, entre la verdad y cierta exageración fantasiosa de la que no tardo en arrepentirme. Me hizo gracia que mi primer día de oficina este año tuviera ese aire (literalmente) de *tabula rasa*. Un inmenso telón de humedad me ocultaba las formas y relieves de la calle, y por lo mismo parecía sustraerme del tiempo, de ese tiempo que encarna precisamente en las cosas que nos rodean. Camino de la oficina, me sentía como un agente secreto deambulando con paso furtivo por la ciudad de mi propia incertidumbre. Una imagen de la soledad, de nuevo. Pero esta vez, al ser un escenario impuesto desde fuera, por los caprichos del clima, la he recibido de buen agrado, como a un invitado casual que no exige compañía ni charla constantes.

Días más raros de lo que uno quisiera, en que calibramos correctamente las dificultades y los impedimentos, el fracaso inevitable de nuestros propósitos, y aun así logramos encararlos con fuerza renovada, con alegre espíritu deportivo.

13 de enero. ¿Qué supone escribir sino el íntimo placer de enlazar unas palabrar con otras, olvidarse del tiempo buscando hacer saltar la chispa que ilumine nuestra mesa de trabajo? Lo mejor de la escritura no es, en mi caso,

la expresión de ideas o emociones preestablecidas, sino la posibilidad de habitar la materialidad de las palabras, limando sus aristas y dejándome guiar, no sin titubeos, por sus veladas resonancias. Buscar la frase imprevisible pero que al tiempo suceda con extraña lógica a la anterior. Dejarse acunar por los zarcillos del ritmo. Palpar cada sílaba y cada palabra hasta obtener una estimación correcta de su ley.

Siempre que abordo el papel guiado por un propósito demasiado claro me aburro pronto o descubro todo tipo de imperfecciones que me llevan, finalmente, a abandonar lo escrito. El trabajo de la revista me ha dado cierta facilidad (que no tenía) para la redacción informativa o periodística. Pero no deja de ser eso, una habilidad, una técnica más o menos sutil que uno aprende con el tiempo. Escribir es en, buena medida, una actividad pasiva, una forma de abandono a lo que uno, con mayor o menor fortuna, va suscitando. En ocasiones ese trabajo de colaboración nos arroja a grandes panoramas, paisajes opulentos cuya existencia ni siquiera sospechábamos; más a menudo nos devuelve un reflejo innegable de nuestras torpezas y limitaciones. Es cierto que la recurrencia de este reflejo impiadoso puede acabar desanimando o desengañando, pero evitarlo no nos compensa de la pérdida del placer que obtenemos escribiendo lo imprevisto, lo impensable. Así que uno se acerca a la página sin una idea muy clara de lo que hará o dejará hacer, aunque sabe perfectamente lo que no quiere. La brújula opera casi siempre por exclusión.

Recuerdo una frase de Gil de Biedma que venía a decir, más o menos, que el trabajo básico de un escritor es ir resolviendo a cada paso problemas técnicos. No sé si exageraba, pues la naturaleza de tales problemas no es indisociable, no puede serlo, de los propósitos estéticos e ideológicos con que uno aborda la página. Dicho de otro modo, el grado de ambición del escritor es directamente proporcional al número de obstáculos materiales que le es preciso vencer. Pero la idea de Gil de Biedma subraya el carácter esencialmente artesanal del trabajo creador, embebido en la minucia y el detalle revelador, condenado a moverse siempre por el revés de la trama. Se sortean uno a uno los obstáculos y uno llega, sin darse cuenta, al final del trayecto, hasta que vuelve a empezar.

Entre los *haikus* que me envía Orlando para celebrar la llegada del nuevo año, me quedo con éste, admirable, de Ichiku:

Amanecer
de Año Nuevo. ¡Qué lejos,
ya, queda ayer!

Resuena en estas líneas la conciencia de la pérdida irremediable del ayer, del pasado inmediato. Lo que sucedió ya está sumido en un abismo intocable, oculto por el foso altivo de unos pocos segundos o unas pocas horas, qué más da. Ya no forma parte de nosotros, sólo un esfuerzo supremo de la memoria imaginativa puede reintegrarlo a modo de ficción, y nunca por completo, en nuestra vidas. «Ayer», para el caso, se halla tan lejos de nosotros como «antesdeayer» o «hace diez años».

Los versos de Ichiku son una destilación amable, vagamente elegíaca, de la conciencia de nuestras limitaciones. Lo que está pasando se nos escurre literalmente de las manos como pez inquieto y apenas si podemos hacernos una idea de lo que es, de lo que fue. Lo que pasó ya está en otro mundo, en otra realidad, intocable y ajena en su nicho. Vivimos, pasamos y dejamos pasar el tiempo, y aturde darse cuenta de ello, como hace Ichiku en su poema.

14 de enero. Aunque de tanto en tanto nos siguen llegando esquirlas de ese pasado remoto. Ayer apareció en mi pantalla un mensaje electrónico de Neil Roberts, mi antiguo director de tesis en la Universidad de Sheffield. Hacía, creo, cerca de seis años que no sabíamos nada el uno del otro. El motivo de su mensaje era hacerme llegar el poema que escribió a raíz de la muerte, el pasado verano, del escritor Peter Redgrove. Neil era el mayor experto en la poesía de Redgrove y fue quien me sugirió dedicar mi tesis al estudio de sus curiosos métodos de composición. Yo me enteré de la muerte de Redgrove muy tarde, hacia mediados de noviembre, mientras navegaba por la red. La noticia me dolió y me apenó: la última vez que vi a Redgrove, hace seis o siete años, seguía siendo un hombre de energía contenida, de ojos vivaces y cejas excéntricas, dueño de sus gestos y su cuerpo; había rebasado ampliamente los sesenta años pero aún se le veía atlético y vigoroso, por mucho que su descuido higiénico (tan propio de los artistas de su generación) le diera un aire turbio y desastrado. Neil me cuenta ahora que su decadencia fue rápida: una diabetes agravada por el asalto del Parkinson, aunque la causa definitiva de su muerte fue un fallo renal. Un amigo común me había hablado de un volumen de homenaje a Redgrove en el que aparecía un poema de mi antiguo profesor. Busqué la referencia sin encontrarla, y finalmente ha sido el propio Neil quien ha tenido la gentileza de enviármelo: es un poema sencillo y sugerente, articulado en torno a una falacia sentimental tan fina y sutil que en una primera lectura ni se percibe. Logra incluso algo tan difícil como imitar con desenfado algunos de los *tics* verbales de su homenajeado.

La muerte de Redgrove me aleja un poco más de mis primeros años en Sheffield. Sólo asistí a dos lecturas suyas, la primera con mi amiga Cristina Fumagalli a mediados del 93, la segunda cuatro años más tarde, cuando ya había entregado mi tesis y procuraba mantenerme lejos de su obra después de una etapa de frecuentación excesiva. En ningún caso fui justo con él: la primera vez por ignorancia (recuerdo que a Cristina y a mí, bastante fumados, nos entró un irrefrenable ataque de risa en mitad de su lectura), la segunda por exceso de familiaridad. Redgrove, en su persona y en su obra, era un ejemplo genuino del artista excéntrico inglés; pertenecía al linaje de Christopher Smart, de William Blake, de David Jones. Un colapso nervioso en su juventud le había mostrado las cualidades terapéuticas del trabajo creador, enseñanza en la que profundizó gracias a sus estudios de Jung y su práctica de la meditación, y muy pronto se convirtió en eso que los ingleses llaman *a man with a mission*: la poesía no era, no podía ser tan sólo una actividad más o menos decorativa, un mero apéndice expresivo del ser, sino el medio por el cual ese mismo ser adquiría conciencia de sus posibilidades y se realizaba en plenitud. El hombre, al crear, sanaba de sus múltiples dolencias psíquicas y disponía los cimientos de una relación respetuosa y participada con la naturaleza. Uno de sus contenciosos más frecuentes era la importancia desmedida que, a su juicio, se otorgaba en Occidente a la mirada: este énfasis casi solitario en el sentido de la vista le parecía el síntoma de una enfermedad psíquica empeñada en guardar las distancias con el mundo, en impedir una mayor implicación emocional con nuestro entorno. Hizo del elogio de los cinco sentidos, del canto a la sinestesia y el «ordenado desarreglo» sensual postulado por Rimbaud, un raro y divertido caballo de batalla. Todo aquello sonaba un tanto excesivo para el flemático literato inglés, encarnado en su tiempo por el rostro de gruesa suspicacia de Larkin, por lo que Redgrove hubo de soportar la sorna desdeñosa y burlona de no pocos colegas. Por suerte, su residencia de más de treinta años en Falmouth, en la costa sur de Cornualles, lo hizo invisible a ojos de muchos enemigos potenciales: estaba lejos y nadie se iba a molestar en dispararle.

En persona era una figura memorable. Alto, robusto, dueño de un cuello y una calva de senador romano, se peinaba las cejas hacia arriba y miraba con los ojos fijos, insistentes, ojos de suave excentridad que buscaban interrogar y desconcertar. Conversar con él no era fácil: había que aceptar sus premisas y seguirle la corriente, complacer sus caprichos e inclinaciones. La soledad le había convertido en un obsesivo de sus convicciones, lo que sin duda ayudaba a su poesía pero complicaba enormemente su relación con los demás. Lo curioso es que él no parecía darse cuenta. En mis

raras conversaciones con él, casi todas en presencia de terceros, yo simulaba ser un defensor convencido de sus teorías, que me sabía de memoria, y a veces incluso forzaba un poco la nota, lo que parecía complacerlo. Mi actuación no era irónica, sólo pretendía evitarme problemas y prevenir posibles ataques de malhumor o desconfianza. Más tarde, cuando leí los testimonios de los contemporáneos de Blake, me encontré con su misma aleación de bonhomía e irascibilidad; como el autor de *Milton*, Redgrove era un hombre apacible y atento pero capaz de entrar en cólera si se contradecían sus convicciones más íntimas. Sus ideas estaban salpicadas de humor y eran siempre interesantes, pero a veces contenían formulaciones excéntricas que en mis momentos de escepticismo invitaban perfectamente a la sonrisa, o a una burla amable. Pero esto él, y con razón quizá, no lo hubiera entendido. Los demás, los no creyentes, estamos condenados a ser siempre las moscas que importunan a la efigie; yo procuraba, en su presencia, que no se oyera ni uno de mis zumbidos.

Dediqué varios meses de mi vida a estudiar sus papeles y disfruté con sus poemas, tan llenos de vida, de ingenio, de imágenes nerviosas y precisas disonancias, donde los «raros ciempiés del pensamiento», como él los llamó, campaban a sus anchas proponiendo enigmas y atrevidas hipótesis sobre el mundo natural y el mundo de los hombres. Sus poemas, como en todo escritor genuino, eran la verdadera razón de ser de su ideario, abriendo una puerta que le permitía borrar las limitaciones de lo puramente conceptual. Y uno de los primeros textos suyos que leí, precisamente en el seminario de Neil, fue este «En la farmacia» («In the Pharmacy»). Transcribo aquí mi traducción como un pequeño homenaje a su ejemplo, y con el recuerdo de su voz resonante, bien entrenada, que sabía como pocas llenar una sala e insuflarle aliento, el aliento irreprimible de quien muestra con orgullo lo que ha encontrado:

EN LA FARMACIA

para Wendy Taylor

Prodigio: al otro lado del frasco, sobre el rótulo,
una polilla de alas bordadas ensombrece
el vidrio. Sin aviso, echa a volar y cambia

de frasco. Bajo el cuello de cristal
otra etiqueta reza *Lapis invisibilatis*:
beber de esta botella nos haría invisibles.

Etiqueta ambulante, la polilla gravita
de un frasco a otro, roza con sus ropas de harina
el mármol, y en su lengua rasposa se debaten

el azúcar del cuello, las gotas del tapón:
como un conejo de alas chillonas, la polilla
extrae de los fármacos su esencia, se revuelca

de jarra en jarra y sella en cápsulas su propia
meditación, implica en su metamorfosis
nuestra explícita medicina.

¿Y la pócima,
el filtro de la invisibilidad? El gusano recuerda
que ha de morir, y muere (como rezaba el rótulo),

todo acaba en el líquido interior del capullo
donde sólo la pulpa medita, sólo el nervio
extenso como una raspa de arenque,

y ya en torno a ese nervio tiernamente se abren
nerviosas alas donde, con bella letra antigua
de boticario, escrita se perfila: la fórmula.

17 de enero. Sobre la mesa, una naranja. Por la ventana abierta se cuela un ruido de coches, de perros que ladran, el estruendo en sordina de las seis de la tarde. También nosotros nos volvemos satélites de ese pequeño sol.

18 de enero. Leo en un librito de Piglia que el cuento corto se distingue por estar contando dos historias a la vez: la que cuenta de manera explícita, y otra que transcurre por debajo, apenas perceptible, pero que al hilo de aquella infunde su energía secreta y contenida a la superficie.

No está mal visto. Lo estaría mejor si añadiera que hay una tercera: la que sigue al final de la historia.

4 de febrero. Desde el pasado lunes las máquinas se dedican a echar abajo el viejo edificio de la estación de autobuses que ocupaba la manzana adyacente. Todos los días, al llegar a la oficina, me sorprende el olor acre y metálico del aire, la humedad oscura, como de fosa enmohecida, de las nubes de polvo que sortean la manguera del operario. Hoy, tercera jornada

de los trabajos de demolición, sólo queda la fachada oeste con sus despachos y pasillos correspondientes: una muralla a medio hacer sobre una pequeña sierra de cascotes, amasijos de hierro y cristales rotos.

Redescubro mi fascinación por las ruinas modernas, aunque la fealdad del edificio original, un poliedro mostrenco en el peor estilo de la arquitectura oficialista de la posguerra, rebaja un poco mi entusiasmo. Hace poco, en Gijón, pasé casi una hora contemplando la demolición de un edificio de El Muro. Lo mejor era observar, abiertos por un corte transversal y se diría que sujetos por hilos invisibles, los cuartos y dormitorios donde aún quedaba una silla o un cuadro mal colgado: el lugar de la intimidad expuesto a la mirada de los curiosos. La pala, como una mano encorvada y afanosa, iba empujando los muros hacia dentro, rompiendo el canto superior de las fachadas con infinita delicadeza, hundiéndose en la pasta quebradiza de los cascotes. La destrucción, además de cautela, exige una paciencia a prueba de rodeos.

Una casa o un edificio son formas de acrecentar el espacio, de dar forma al aire y acerlo más holgado. Lo que siempre me intriga, al ver el hueco de un edificio demolido, es lo pequeño que era en realidad, lo poco que ocupaba. Lo plegado era más de lo que ahora, caído, se amontona sin orden. La forma no sólo hace habitable la materia: la amplía, la engrandece por dentro, cava en ella más espacio. En cierto modo, nuestros bloques de apartamentos son como diques contra el aire: prolongan la tierra y abren nichos en ella.

Hoy, al mediodía, los muros de la antigua estación mostraban su interior cariado: una gruesa lámina de hierro, ladrillos y cemento de mala calidad envuelta en una funda de piedra tiznada. Todo el hollín acumulado a lo largo de medio siglo se ha desprendido del edificio y flota invisible en un radio de dos manzanas. El tiempo exhala su aliento de calavera sobre nosotros.

Midwinter spring is it own season... Días casi primaverales, lustrados por un sol bullicioso y palpable. Pocas veces he visto, aquí en Madrid, una luz más fresca, más limpia. Era la misma de finales de marzo, pero aún se sentía en ella el punzón del hielo, la rara transparencia del aire aterido. En el bulevar, las acacias tomadas por el sol exhibían en sus hojas un aura escueta, del color y del brillo de un filamento de bombilla. Yo volvía a casa con mi hija en un estado de perfecta felicidad, envueltos los dos en nuestra propia estación de alivios y complicidades. En una mano sostenía una mandarina, y con la otra iba dándole gajos que ella comía con avidez. El olor de la fruta nos acompañaba como una suerte de aura olfativa, el breve filamento de bombilla que ambos habíamos encendido sin darnos cuenta.

5 de febrero. Me hizo gracia la mueca, la tímida sonrisa entre el orgullo y la vergüenza con que aquel niño siguió su camino después de golpear la pelota de vuelta al patio: un zurdazo elegante, según le venía y sin pensar, que sobrevoló la valla y dejó sentado al chico en la portería. En los mejores momentos (que no son muchos), si pudiéramos vernos en el espejo cuando surge una frase imprevista, una imagen que nos toma por sorpresa o se sale del guión, no creo que viéramos una sonrisa muy diferente. Ese ocultamiento, sobre todo.

CARAS Y CARETAS



La TOS y MALES de GARGANTA
se alivian inmediatamente con las

TABLETAS OXYMENTHOL PERRAUDIN

Al dejar la suave temperatura de casa nuestros pulmones y bronquios son violentamente sorprendidos por el aire húmedo y frío de la calle.

Hay que ser previsor entonces para detener el mal a tiempo: una **TABLETA de OXYMENTHOL PERRAUDIN** (al oxygeno puro naciente) EVITARA y CURARA todo DOLOR DE GARGANTA, como asimismo la TOS, impidiendo al mismo tiempo que su mal se extienda.

EXIJANSE las verdaderas tabletas que llevan sobre cada caja la mención **TABLETAS OXYMENTHOL PERRAUDIN.**

De venta en todas Farmacias.

Concesionarios exclusivos:
CAILLON y HAMONET
BELGRANO, 648 - BUENOS AIRES
Laboratorio de los "Productos Scientia" 21 Rue Chaptal, París.



La espiritualidad de Isabel Allende: una observación en *Paula*

Mª Carmen Boluda Sánchez-Mellado

1. Introducción

En la actualidad, las nuevas tecnologías de la comunicación posibilitan una amplia y rápida información. No está de más recordar que desde nuestra butaca podemos asistir al espectáculo de la guerra en directo e inmediatamente después deleitarnos con una exposición de las últimas tendencias en diseño a miles de kilómetros. De esta manera, parece que nos convierten en sujetos libres y que desarrollan nuestra capacidad crítica, pero esta mal llamada sociedad transparente también tiene sus riesgos. La idea de progreso y el optimismo generado por la confianza en la razón humana como instrumento de poder, dominio y control sobre lo natural y lo social se plantea también desde otro polo, el pesimismo; la razón tiene también límites insospechados, y no siempre procurará el bienestar prometido del hombre. Éste ya no se ampara en la realidad ofrecida por la metafísica en orden a un principio ordenador. En la posmodernidad, la propia realidad produce multitud de imágenes y dimensiones, sin que ello suponga una manifestación de irracionalidad que expulse toda regla o norma. La existencia de una diversidad de realidades ¿implica acaso una multiplicidad de sistemas de valores y creencias que conducen a un pensamiento relativista, en cuanto que es el propio sujeto quien camina por las sendas que él mismo ha trazado? Si la respuesta es afirmativa, volveríamos a un escepticismo fragmentado y sin ventanas, donde la expresión religiosa quedaría oculta. No sería éste, por tanto, el camino más adecuado para que el hombre encuentre de nuevo aquella senda u horizonte donde proyectar su vida. Surge entonces la necesidad de trascendencia y apertura por encima del esquema racionalista. Vivir la realidad significa vivir la trascendencia. Vivir la trascendencia implica volver la mirada a lo sagrado. De nuevo en este ámbito asoma la pluralidad y multitud de fenómenos religiosos. Tal es la variedad y cantidad de formas y productos, que una de las consecuencias que dificultan este panorama es precisamente la ambigüedad. La proliferación de sectas, grupos, colectivos o movimientos y su distinto origen ilu-

mina, o tal vez despista, en el momento de estudiar si son totalmente diferentes, o si por el contrario poseen aspectos comunes y, en su caso, cuáles son éstos.

J. Carlos Gil y J. Ángel Nistal basándose en las reflexiones de R. Bergeron y de J. Martín Velasco dividen el nuevo panorama religioso contemporáneo en dos familias espirituales:

- Primera familia: movimientos nacidos dentro de las grandes tradiciones religiosas.
- Segunda familia: movimientos de tradición esotérica occidental, de la mística oriental, de las religiones antiguas, de la parapsicología humanista y de la «ciencia».

Los nuevos movimientos religiosos se desarrollan dentro de un marco individualista que sugiere un alto grado de libertad religiosa. Dicha libertad viene avalada en el sentido de que estos movimientos se alejan progresivamente de las religiones oficiales y sus propios mecanismos, por lo que su impacto social es menor, y también porque sus ideas se adecuan a las propias circunstancias de cada uno de los fieles. Practican técnicas de desarrollo espiritual y tienen como referentes a pensadores místicos del cristianismo.

El individualismo moderno y la revolución en las tecnologías de la comunicación han sido dos factores importantes a la hora de constatar el surgimiento de las nuevas religiones, con especial eco en América Latina. Manuel M. Marzal en el capítulo XV de *Tierra Encantada* analiza el actual catolicismo latinoamericano. Destaca la unidad y la pluralidad en la Iglesia: la unidad basada en una sola fe, y los distintos papeles, compromisos y espiritualidades, según el nivel de implicación con la fe y la espiritualidad con la que viven.

Con la ayuda de estas nuevas tecnologías se ha incrementado la difusión de estos nuevos movimientos y la multiplicidad de vías individuales de acceso a ellos, aunque todos coincidan en el valor de la utopía: la transformación de la sociedad a través de la conexión espiritual con otras culturas. Estados Unidos reunía todas las condiciones para su expansión. California parece ser la tierra donde se abonan las nuevas ideas y los sueños transformadores con voluntad e imaginación. Los californianos fueron los primeros que se desengañaron de la falsa felicidad promovida por la sociedad de consumo. El paso siguiente fue la apertura a la trascendencia, a la búsqueda de otras recompensas más allá de lo material, a la espera de que las visiones se pudieran hacer realidad. La diversidad de lenguajes: revolucionario, místico, etc., posibilitó la acogida de otras religiones (hinduismo,

budismo, neotaoísmo, neotantrismo) dentro de esta área. Si a ello añadimos la llegada de las poblaciones inmigrantes con el deseo de comenzar una nueva vida, y la ausencia de tradición, encontramos unas condiciones muy favorables al cambio y a la transformación personal. No es extraño que la Conspiración de Acuario (nombre asignado por Marilyn Ferguson) encuentre su lugar «natural» en California, y además se asocia con la tradición esotérica astrológica según la cual «el paso del sol en el zodíaco de la constelación de Piscis a la de Acuario coincide con el cambio de siglo, y la entrada en el tercer milenio»[1].

Estamos ante la llamada Nueva Era o *New Age*. Distintas concepciones o dimensiones la conforman (psicológica, científica, filosófica, esotérica, etc.), pero la que más nos interesa a lo largo de estas páginas, es la espiritual o religiosa, en principio porque es la que intentamos desarrollar en torno a *Paula*, obra de Isabel Allende.

Nos preguntamos qué tipo de espiritualidad o fuerza interior mantiene firme a la escritora cuando, frente a una situación tan adversa como es el estado de coma de su hija producido por una grave enfermedad, abre camino a la esperanza y se lanza a la aventura de intentar detener el paso de la muerte.

No se trata de presentar un conjunto de prescripciones, fórmulas, ritos y estructuras cerradas externas que alienen al individuo y tal vez deformen la realidad, sino que procuraremos descubrir cómo se puede hablar y llegar a Dios desde la propia interioridad humana: «El testimonio y la experiencia personal es para la Nueva Era la clave básica para acreditar la convicción creyente, pues en la propia interioridad nuestra está inscrita la trascendencia y la revelación del Ser Superior, que todas las teologías han enseñado como externo y creador»[2].

Hemos trazado el sendero en busca de la armonía interior que lleva a nuestra autora hasta la experiencia más íntima de unión con el Universo-Naturaleza-Dios. «El mundo es un sitio muy misterioso y los humanos no hemos desarrollado ni siquiera un diez por ciento de nuestras posibilidades de crecimiento personal»[3]. Son palabras de Isabel Allende, periodista chilena, nacida

[1] *Juan Carlos Gil y José Ángel Nistal,* «New Age» Una religiosidad desconcertante, *Ed. Herder, Barcelona, 1994, nota a pie de página nº 32, p. 45.*

[2] *Mario Boero, «La Nueva Era» en* Revista española de Teología. *Vol. LVIII, Año. 1998, Cuad, 2, Facultad de Teología S. Dámaso, Madrid, p. 249.*

[3] *Isabel Allende, «Isabel Allende. Amor a la palabra», entrevista realizada por Aurora Campuzano en la* Revista del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias, *Madrid, Febrero 2003, nº 142, p. 2.*

en Perú en 1942. Manifiestan ese mundo de magia, misterio, sueño y emoción que envuelve su vida, y que revela en sus novelas.

En 1994 publica *Paula*. Esta obra fue escrita en los pasillos de un hospital de Madrid, en una habitación del hotel donde vivió varios meses, junto a la cama de su hija y en su casa de California. La realidad dolorosa que la motivó fue la enfermedad y muerte de su hija. La memoria convierte de nuevo la novela en autobiografía y así reconstruye la historia de su familia mientras intenta impedir el desenlace inevitable de la muerte de Paula.

A partir de la segunda mitad del libro, Isabel reconstruye también la dramática historia de Chile en tiempos de Allende. Nos cuenta las condiciones que hicieron posible el golpe de Estado, y el ambiente de desolación en el que ella, orientada por un sacerdote, se compromete en actividades clandestinas. Fue este hecho precisamente el que motivó su reconciliación con la Iglesia católica.

2. Literatura y religión en *Paula*: amor y *New Age*

Mientras vivimos interpretamos la realidad. La literatura nos muestra la tragedia de la vida, ironiza los malentendidos y se nutre de las contradicciones y las miserias de lo mezquino en lo humano. La escritura revela la proyección de nuestros deseos, inquietudes, soledades y ausencias. Cada palabra escrita marca un segundo de nuestra vida; y así, paso a paso urdimos y entretejemos los hilos de nuestro devenir.

Isabel Allende, ante el «cuerpo crucificado» de su hija sobre la cama, intenta comunicarse con ella con las únicas fuerzas de su recuerdo. «Mi vida se hace al contarla y mi memoria se fija con la escritura; lo que no pongo en palabras sobre papel, lo borra el tiempo»[4], pero con el anhelo insaciable de la supervivencia ante la más hiriente desesperación, «me vuelco en estas páginas en un intento irracional de vencer mi terror, se me ocurre que si doy forma a esta devastación podré ayudarte y ayudarme, el meticuloso ejercicio de la escritura puede ser nuestra salvación».

Si en alguna ocasión se ha relacionado a Isabel Allende con esa nueva forma de espiritualidad como la *New Age*, no sería disparatado acercarse a la lectura de *Paula* desde esa perspectiva; elementos no faltan, si además observamos que, desde su condición femenina, concibe la vida como un proceso cuyo eje vertebral es la escritura.

[4] *Isabel Allende,* Paula, *Plaza & Janés Editores, Barcelona, 2002, 3ª edición, p. 16.*

El mundo sensitivo de Isabel Allende, con sus visiones y sueños, conjuros, fantasmas y profecías, se inclina hacia una religiosidad sin religión, como recurso de supervivencia y trascendencia. *Paula* es una obra escrita desde un planteamiento existencial: «¿qué sucederá con ese vacío que ahora soy yo?» donde la muerte acaece como la posibilidad más auténtica, en el sentido heideggeriano, pero que mantiene vivo el optimismo de que en el momento de encuentro con el Absoluto nos sintamos ligados a la armonía del universo.

José Luis Vázquez, en la página 12 de su libro *Las religiones tradicionales*, define el sentimiento religioso como « la necesidad afectiva de estar ligado a algo distinto de uno mismo». En ese sentido *Paula* constituye la alternativa a la sociedad de consumo, al imperio de la tecnología, y al materialismo en que estamos instalados. Frente a las religiones tradicionales, la influencia de la *New Age* se manifiesta en esa búsqueda interior desde la propia individualidad.

Los presentimientos de Isabel a través de los sueños, las profecías de la vidente, los espíritus protectores de sus familiares muertos, las cartas del tarot de su madre, los conjuros para modificar algunas circunstancias adversas de la vida laboral, junto con los recursos para detener la enfermedad y muerte de Paula, conducen a una dimensión espiritual tan intensa que, junto al gran amor que siente por sus seres queridos, constituyen la plenitud y el sentido de su vida.

Isabel, desde el principio, presiente que su hija ha comenzado el viaje del cual ya seguramente no regrese, pero aún le queda la esperanza. Es la esperanza desesperada quien le abre las puertas a una espiritualidad que, si bien no había olvidado, sí había dejado aparcada, quizá envuelta entre magia y superstición. Comenzó a escribir todas sus novelas, incluida *Paula*, un 8 de enero. En numerología el 8 es un número de fortuna, la cifra del éxito. Desea comunicarse con su hija, la cual está postrada en la cama rodeada de cables y máquinas. Primero recurre a los métodos mágicos de su abuela, «Si ella estuviera aquí podría llevarte mis mensajes y ayudarme a sujetarte en este mundo».

Vemos ya esos signos de referencia en otra dimensión, en primer lugar, a través de la figura de la abuela como mensajera y, en segundo lugar, cuando ésta se traduce como la mediadora o intermediaria entre dos mundos: el físico, donde la escritora sufre, ama, sonríe y recuerda; y el otro, desconocido, donde están sus familiares y quién sabe si quizá ya el espíritu de Paula.

Isabel afirma «no sé rezar». Recurre a la oración, pero ese Dios cristiano con quien entablar un diálogo profundo e íntimo está ausente, Dios no

es Padre. Hacía muchos años que la escritora había abandonado al Dios de los católicos. La duda frecuentaba su mente desde el día de su primera comunión.

Paula, su enfermedad y su muerte constituyen la vinculación de Isabel con lo divino, con el mundo de lo sobrenatural. Paula era creyente. Antes de enfermar había participado como voluntaria ayudando a niños sin recursos. No es fácil encontrar a Dios allí. Su fe se tambaleaba también a veces: «Ando buscando a Dios y se me escapa, mamá». Isabel advierte a su hija que el motivo de preocupación ahora es su enfermedad, y trata de alentarla manteniendo esa esperanza que la caracteriza a lo largo de su vida. Entre los pasillos del hospital y la habitación de Paula rememora su pasado y se queda con las notas más esenciales que han configurado su vida. «...y al final sólo queda el trayecto del alma, esos escasos momentos de revelación del espíritu»... «No hubo cálculo, sólo buenos propósitos y la vaga sospecha de que existe un diseño superior que determina mis pasos».

Describe su infancia como «existencia de sacrificio y esfuerzo», donde únicamente algunos domingos y las vacaciones del verano alteraban su cotidianeidad. Recuerda con la mayor tolerancia la constante preocupación religiosa de su hermano, sus crisis espirituales y la continua búsqueda de Dios como respuesta a los problemas de la humanidad. Isabel cuando se dirige a Paula, le habla de Dios como punto de encuentro entre la vida y la muerte, o un estado de unión con lo Absoluto. «¿Quieres vivir, Paula? Pasaste la vida tratando de reunirte con Dios. ¿Quieres morir?»

Si el Dios de su hija era el Dios personal de los católicos, su Dios se funde en la naturaleza, en forma de ENERGÍA cósmica y misteriosa que actúa en el universo. No se trata de ver a Dios en su bondad y misericordia a través de Jesucristo, sino de sentir la salvación en la quietud y la calma de la naturaleza. Recordemos cómo uno de los referentes de la Nueva Era se centra en una concepción panteísta de la naturaleza: «... la naturaleza se estima un Dios o se cree poblada de Dioses, y la tierra, personalizada como Gaia, ..., se considera un ser vivo y digno de adoración»[5]. Precisamente Isabel Allende recuerda Chile con esa misma visión. Identifica su país con el placer de sentirse inmersa en su paisaje en una especie de fusión mística: «Ahora y en otros tiempos desesperados, cuando intento recordar oraciones y no encuentro palabras ni ritos, la única visión de consuelo a que puedo recurrir son esos senderos diáfanos por la selva fría, entre helechos

[5] *Francisco Díez de Velasco,* Introducción a la Historia de las Religiones, *Ed.Trotta 10 Paradigmas. Biblioteca de Ciencias de las Religiones, 2002, Madrid, 3ª edición, p. 556.*

gigantescos y troncos que se elevan hacia el cielo, los abruptos pasos de las montañas y el perfil fluido de los volcanes nevados reflejándose en el agua color esmeralda de los lagos. Estar en Dios debe ser como estar en una extraordinaria naturaleza».

En otro momento, cuando la obsesión por la idea de la muerte de su hija azuza la desesperación, Isabel declara explícitamente cómo es la divinidad a la que ella acude para sobrellevar el peso de la incertidumbre. Mira a Paula y le dice: «Tu abuela ruega por ti a su dios cristiano y yo lo hago a veces a una diosa pagana». Se interesa por el mundo de los sueños. Intenta descifrarlos y se sumerge en ellos para comprender mejor aquellas cosas cotidianas pero a la vez complejas, como el amor, al que describe como una especie de karma. El recurso a la espiritualidad oriental es otro de los elementos propios de esta nueva forma de religiosidad. Isabel pide ayuda a los espíritus de sus abuelos para que todo vaya mejor, y regala a Paula aquello que aún le queda: energía. «Pongo mis manos sobre tu cabeza y tu pecho y trato de transmitirte salud y energía; te visualizo dentro de una pirámide de cristal, aislada del mal en un espacio mágico donde puedes sanar».

En una de las crisis más graves que sufre Paula, cuando todos creían que había muerto, Isabel y su madre se niegan a aceptar esa muerte y continúan luchando para que ésta no se produzca. En ésta y otras ocasiones el recurso es la invocación de los espíritus. Con gran firmeza le cuenta a Paula todo lo que hicieron en esa infatigable tarea de lucha contra la muerte: «...y sin una lágrima te ofrecimos la reserva completa de nuestro vigor, toda la salud y fortaleza de nuestros más recónditos genes de navegantes vascos y de indómitos indios americanos, y en silencio invocamos a los dioses conocidos y por conocer y a los espíritus benéficos de nuestros antepasados y a las fuerzas más formidables de la vida, para que corrieran a tu rescate». Como una especie de chamán visionario intenta resolver y justificar el misterio de la fugacidad del tiempo. «Trato de no pensar en el mañana; el futuro no existe, dicen los indios del altiplano, sólo contamos con el pasado para extraer experiencia y conocimiento, y el presente, que es apenas un chispazo, puesto que el mismo instante se convierte en ayer».

El respeto por las distintas creencias es otro valor que orienta su larga espera casi obsesiva por recuperar la salud de su hija. Lo mismo admite las prácticas esotéricas de brujos para «cargar las baterías «del cuerpo de Paula, como las oraciones de las monjas entre incienso y campanas tibetanas. Ha conseguido un brote de alegría en la sala y eso la reconforta.

Está cansada de ver que su hija no responde ante ningún tratamiento suministrado en el hospital madrileño. Piensa que aquél forma parte de una

especie de tortura inhumana acentuada por el escaso interés que en dicho hospital se han tomado los especialistas. Le ronda la idea de trasladarse a California e instalar allí a Paula. No es extraño que una madre intente por todos los medios salvar a su hija, pero en el caso de Isabel, es curioso el matiz que añade a su decisión: lo hará ella sola. Será suya exclusivamente la responsabilidad. Asume que va a morir pero sigue intentando su salvación. En California buscará otras alternativas a la medicina tradicional: «Las dos juntas y solas, como el día de su nacimiento. Sentí una oleada de fuerza que me sacudió el cuerpo como un corrientazo y comprendí que las vicisitudes de mi largo camino fueron una feroz preparación para esta prueba».

Llama la atención que identifique esta situación con el día de su nacimiento. ¿Acaso requiere tanta intimidad la muerte como el nacimiento? Es natural que una madre prepare el nacimiento de sus hijos, pero en el transcurrir de la vida biológica las madres no tendrían que estar predispuestas a ver morir a sus hijos, sino al revés. En el caso de Paula se alteran las leyes de la naturaleza. Es Isabel quien decide también las condiciones que van a hacer que su hija tenga una muerte lo menos agresiva posible. «La carrera apresurada de la existencia ha terminado para mí, he entrado en el ritmo de Paula, el ritmo está quieto en los relojes». A raíz de esta decisión, parece que se ha detenido el paso del tiempo, del tiempo de reloj que nos sirve para deambular en la vida cotidiana. Podría desesperarse y huir ante la desgracia, pero mantiene el instante, lo hace suyo, se apropia de él. No existe ni principio ni fin. En una especie de endiosamiento, toma las riendas del devenir humano. Desea volver a ese momento en que ambas estaban unidas por el cordón umbilical. Si entonces la experiencia era física y la distancia entre las dos corta, ahora no existen medidas para el espacio y el tiempo. Ambos se difuminan en el cosmos, no tienen entidad propia, y esto es muy característico de la *New Age.*

Desde el mismo momento en que le prepara un ambiente agradable en su casa de California, ella misma siente a su vez los propios latidos del corazón de Paula. Isabel está tan unida a su hija, que se prepara también para ese momento de unión cósmica. Cuando acontece la muerte de Paula, la tarea de los vivos se convierte en un ceremonial como si de dioses se tratara. Las cuatro últimas páginas, trágicas por el desenlace fatal, se convierten en páginas de terciopelo: «Una lucidez gloriosa me permitió vivir esas horas a plenitud, con la intuición despejada y los cinco sentidos y otros cuya existencia desconocía alertas».

De nuevo el bosque constituye el escenario natural de unión mística con lo Absoluto. Isabel acompaña a Paula en ese caminar donde fluye la con-

tradicción y desaparece la identidad. Son momentos de ensueño y armonía: «Soy el vacío, soy todo lo que existe, estoy en cada hoja del bosque, en cada gota de rocío, en cada partícula de ceniza que el agua arrastra, soy Paula y también soy yo misma».

3. ¿Literatura feminista o sensibilidad femenina?

Como si de un cuento de hadas se tratase, Paula se convierte en la princesa enferma que ha de sanar con algún remedio traído desde el otro lado del mundo. Si en las lecturas de nuestra infancia era la figura masculina o paterna quien tomaba las decisiones y mandaba llamar a todos los curanderos, en nuestra novela se invierten los papeles, cambiamos de género, es la figura materna quien realiza la solicitud: un acupuntor japonés, un curandero que vende colchones magnéticos para la energía, un hipnotista, una santa de la India, un apache, un astrólogo, etc.

La condición femenina desempeña en esta obra un papel fundamental, tal vez como en la mayoría de sus novelas. Su abuela con sus poderes, su madre, ahora ella y su hija. Mientras dormía una noche en el hotel, Isabel tuvo un sueño extraño. Aparecía Paula con doce años y su abuela anunciaba su muerte. Tal vez fuera un presagio pero, más tarde su madre interpretó el sueño a través de una visión pesimista de lo que consideraba ser mujer. «Tú eres todos los personajes del sueño. Eres la niña de doce años que todavía puede volar libremente. A esa edad se te acabó la inocencia, se murió la niña que tú eras, ingeriste la poción de la muerte que todas las mujeres bebemos tarde o temprano. ¿Has notado que en la pubertad se nos acaba la energía de amazonas que traemos desde la cuna y nos convertimos en seres castrados y llenos de dudas? (...) La condición femenina es una desgracia, hija, es como tener piedras atadas a los tobillos, no se puede volar».

Hay quien desde América Latina ha realizado una lectura feminista de la obra de Isabel Allende que, si bien no es totalmente incierta, sí resulta artificial y no menos radical. Si llamamos feminismo al protagonismo de la figura femenina, es cierto que este dato se cumple, y si además es ésta quien maneja los hilos del paso de la vida, motivada por una mayor capacidad de previsión de los acontecimientos, también estaríamos de acuerdo. La cuestión se hace más compleja si superamos el nivel de la división sexual y llegamos al nivel de aquella forma de sensibilidad que sólo pertenece a unas cuantas personas. Si bien podemos identificar lo emocional o sensitivo con lo femenino, no podemos inferir de ahí que todas las mujeres

posean dicha capacidad. No existe por tanto una lucha entre sexos, sino diferentes niveles de sensibilidad que, en el caso de nuestra obra, ha correspondido a las mujeres que aparecen en la novela. El grado y la capacidad más sutil de sensibilidad no pertenecen exclusivamente a las mujeres. Existe lo femenino y existe lo masculino, pero no hay nadie quien, como persona, encarne una u otra condición en términos absolutos. Acaso el *Quijote, La vida es sueño, El árbol de la ciencia, Rayuela* o *Paradiso* ¿no son obras de exquisita sensibilidad y gran capacidad de percepción y sin embargo están escritas por hombres? La sensibilidad y el genio no están reñidos con el sexo.

Bibliografía

ALLENDE, I.: *Paula*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 2002, 3ª edición, Madrid.

BELLINI, G.: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Ed. Castalia, Madrid, 1997.

BOERO, M.: «Fundamentalismo Islámico y New Age occidental» en *Revista Estudios* nº 195, 1996, p. 111-135.

CABRIA, J. L. y SÁNCHEZ-GEY, J.: *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002, Colección El peso de los días.

DELUMEAU, J.: *El Hecho religioso. Enciclopedia de las grandes religiones*, Alianza Editorial, 1995, Madrid.

FERGUSON, M.: *La conspiración de Acuario*, Biblioteca Fundamental Año Cero, Madrid, 1994.

GUERRA, M.: *Sapientia Fidei. Serie de Manuales de Teología. Historia de las religiones*, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, Madrid.

MARDONES, J. M.: *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*, Sal Terrae, Santander, 1999. Col. « Presencia Social» 22.

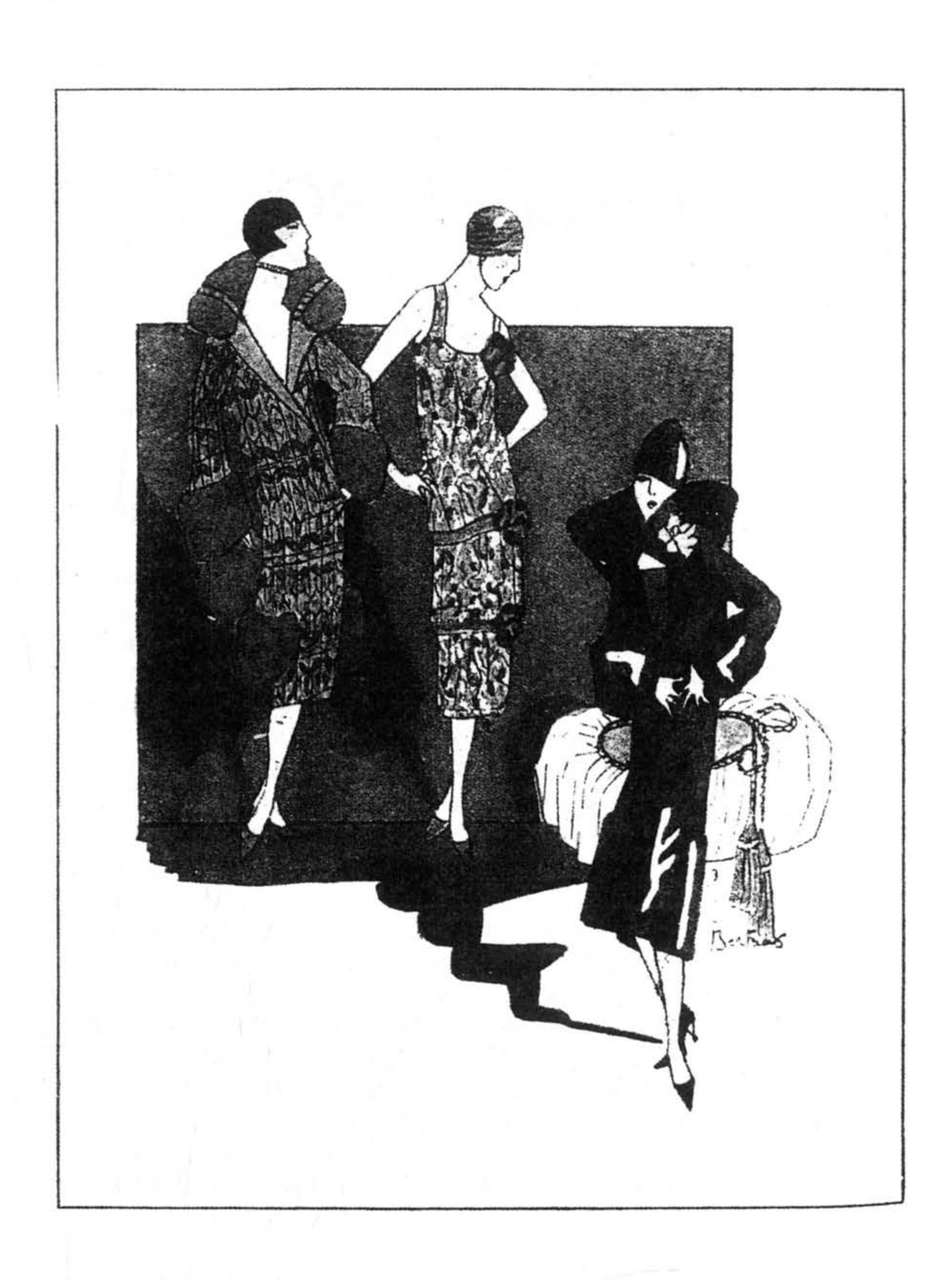
MARZAL, M.: *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa en América Latina*, Ed.Trotta. Pontificia Universidad católica del Perú, Madrid, 2002.

VATTINO, J.: *Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil*, Ediciones Nobel, Oviedo, 1996.

VÁZQUEZ, J. L.: *Las religiones tradicionales*, Ed. S. Pablo, 2002, Madrid.

VEGAS, J. M.; *El desafío de la «Nueva Era»*, Signos, 1994, Madrid.

CALLEJERO



Viajar no sirve de nada

Marta Portal

«¿Por qué México? ¿Esperaba encontrar allí lo que no había encontrado aquí?».

Estos interrogantes en las primeras páginas del Prólogo de *Caminos sin ley*[1], no van a ser respondidos en las más de doscientas cincuenta páginas siguientes del libro de viajes de Graham Greene a México. Porque su viaje en millas y días estuvo «doblado» por el inconmensurable descenso al fondo de sí mismo. El viaje de Greene a México es una confesión laica –también practica varias canónicas–, una exposición de su sensibilidad íntima al mal, a la atmósfera de violencia que para él emana del mismo escudo mexicano, de los monumentos erigidos a muertes violentas, de los crímenes diarios que se leen en la prensa cada mañana, con la frase hecha: «acribillado a balazos», si se trata de políticos, o con procedimientos truculentos si son pasionales. «Quizá es sólo la altura –siete mil y pico pies–, pero después de pocos días, pocas personas escapan a la depresión en México».

Hay que tener en cuenta que el viaje lo realiza en 1938 (desde primeros de marzo de 1938 a finales de abril), apenas dos meses de recorrido. Y no solamente la persecución religiosa se mantiene en toda su dureza en los estados del sureste, Tabasco y Chiapas, sino que el 18 de marzo el presidente Cárdenas firmó el decreto de expropiación de las empresas petroleras, medida que afectaba a varias compañías inglesas, y que cuando la publicación de la medida y del mensaje presidencial lo alcanza en Las Casas promueve una atmósfera de hostilidad hacia su persona, «el gringo», concentrando en burlas e insultos el desahogo enconado hacia los antiguos pioneros del petróleo.

Caminos sin ley no es –o no es sólo– un libro de viajes, o una encuesta encargada a un brillante periodista sobre una situación conflictiva en un lejano país: es una indagación sobre la condición humana, como pudiera serlo cualquier novela de Malraux o de Conrad, una indagación que no se lleva a cabo por personaje de ficción interpuesto, sino por un agonista que

[1] *Graham Greene,* The Lawlesss Roads, *London, Penguin Books, 1981.*

a la vez es notario de la experiencia vivida en estos dos meses, dando fe de lo que ve y entiende, y que trata de discernir, en la tramoya goyesca de un México posrevolucionario, la oscuridad de la luz, el pecado del perdón, la solidaridad de la corrupción, el ideal de amor y salvación del catolicismo, de los ideales redentores del socialismo. Y es también el combate entre el narrador nato que es Greene y la ambigüedad y pluralidad de respuestas a que los temas remitían.

De ahí que la tipología de su discurso, «Travel», resulte cuando menos insuficiente. Insuficiente lo fue para el propio escritor que necesitó llenar las lagunas y avanzar en las respuestas con ayuda de la imaginación y la intuición creadoras, y dio a la historia literaria la figura trágica del sacerdote innombrado de *El poder y la gloria,* su obra maestra. Y el hecho de que no tenga nombre el protagonista para mí es un indicio de lo mucho que de Greene hay en el combate agónico del personaje entre su fe, su misión sacerdotal y su muerte sentenciada. Incluso el apodo, «Pater Whisky», podría aplicársele al escritor inglés, que en el trayecto que sigue en los *Caminos sin ley* trata sucesivamente de procurarse lecturas –preferentemente, de autores ingleses– y licor para sus noches. Y en varias ocasiones sueña o imagina la felicidad de sentarse en el bar del Hotel Regis, de la capital, y tomar un «Coca Cola High ball».

Las tres líneas dibujadas en la arena de la plaza de toros de San Luis Potosí, donde asiste a una pelea de gallos al poco de cruzar la frontera, le hacen pensar: la muerte es como el tenis. La música y los trajes charros, los grandes sombreros y todo el énfasis ambiental previo al espectáculo, le impacientan, «¿para qué tanta jactancia, tanta presunción? Es sólo una función natural: morimos como evacuamos. Creo que aquel día empecé a odiar a los mexicanos».

En esa transacción violenta a que el viaje y el paisaje lo emplazan, pasa de la pelea sanguinaria a la Bendición nocturna en la iglesia del Carmen, y se siente como yendo a casa, pues incluso las palabras latinas le son familiares, «Ora pro nobis». Al salir del templo, ve pequeños grupos de indígenas sentados al borde de las aceras en donde han desplegado sus servilletas y comen sus tortillas, «ellos llevan su casa consigo, para asentarse en cualquier parte». Lección de frugalidad que hoy, sesenta y seis años más tarde –en la era del desorbitado desperdicio consumista– se colma de sentido y actualidad.

La expriencia mexicana de Graham Greene, católico converso, repercute en su interior en mareas contrastantes: cuando al llegar a la habitación del hotel, del grifo no mana agua y se entera que el general rebelde, Cedillo, que domina la región, ha «secado» prácticamente el suministro para

regar los campos de su Hacienda en la Colina, se indigna: «Todo se repite aquí, incluso la sangre de los sacrificios aztecas; la edad de México aplasta como una nube»[2]. Pero apenas cuatro líneas adelante, en el siguiente párrafo, asistiendo a la misa de la catedral, y contemplando la mortificación y la fe con que los campesinos se postran, los brazos en cruz, o las mujeres atraviesan de rodillas el suelo de piedra de la nave hasta el altar, cree: «Estos son los pobladores del cielo; estos rostros envejecidos, padecidos, ignorantes, son la suprema bondad humana».

Es increíble, con la dificultad de medios de la época y el breve tiempo de su estancia, que no dejara de visitar o conocer los lugares más interesantes y los más cotidianos. Describe con precisión la anatomía urbanística de la Ciudad de México. Paseo de la Reforma, Cinco de Mayo, el Zócalo, Chapultepec, Palacio de Bellas Artes, la Alameda («en domingo es como una escena de un filme de René Clair», dice). Visitas al monasterio de Acolman, a las pirámides de Teotihuacán, en donde la eficacia estilística de Greene brilla en la descripción contrastada: las teorías arqueológicas que suponen que el número de peldaños y los metros de altura están en relación con el número de terrazas, le lleva a comentar: «La herejía no era aquí una aberración del sentir humano sino un error matemático». Y el error podía llevar al sacrificio o a la guerra. La muerte era importante porque resolvía una ecuación. «Algo tan inhumano como un problema de álgebra», concluye.

Interpreta sagazmente los murales de Rivera y Orozco. Del primero, ve *La Creación*, en la Secretaría de Educación, y descifra los símbolos literarios y religiosos que toma de «ambos mundos», el de la fe religiosa y el racionalista. En sus breves días en el «Defe» tiene tiempo de ir al cine. Ve una película de Fritz Lang y observa las reacciones del público. Va una noche a un cabaret, visita el Museo de Cera de la ciudad, con representaciones de los dos mundos también, las dos ideologías. El anticlericalismo –piensa– con frecuencia olvida la autocrítica; aquí, en cera, la figura de Trotsky –exiliado en México y asesinado en Coyoacán por orden de Stalin– vistiendo pantalón bombacho, corbatita rosa y chaqueta Norfolk, «una figura *shawiana*», apostilla.

Las visitas turísticas y la toma del pulso a la ciudad no le hacen olvidar el propósito primordial y acuciante de su viaje: la situación de la Iglesia bajo el rigor de una política laicista. En estos días, en la capital, la perse-

[2] *Lawrence dijo algo parecido: «todo es una sola cosa... lo que hicieron los aztecas, lo que hizo Cortés, lo que Díaz hizo: una crueldad total». Apud Ronald G. Walker,* Paraíso infernal, *México, F.C.E., 1984, p. 57.*

cución de fieles y ceremonias se ha ralentizado, y él asiste a misa el domingo. No obstante encuentra a un sacerdote, el Padre Q., a quien le parece temerario se haya dirigido a él por carta llamándole reverendo. Visita asimismo al obispo de Chiapas, «uno de los más peligrosos» y astutos de México, según el gobierno, un viejo de aspecto bondadoso, viviendo en la mayor simplicidad, «parecía un cura de pueblo, un tanto confuso ante mi genuflexión». No se permite la actividad de los sacerdotes en Chiapas, aunque algunas iglesias están abiertas para que el pueblo las utilice. Las Casas, comenta el obispo, es una «muy católica ciudad».

«Hay muchas iglesias, la de Santo Domingo, una de las más bellas de México...».

Hablaba de Chiapas con tal dulzura, como si de un país lejano se tratara al que nunca le sería ya posible volver. Y conmovió tanto al escritor que empezó a pensar en Las Casas, al sur, oculta entre las montañas, al final de un camino de mulas, como el objetivo real de su viaje y el principio del regreso a casa.

El descenso a los infiernos –del desagrado, de la desconfianza, de la desesperación– que vivió Greene en México tiene sus estaciones geográficas y anímicas. Es un descenso desde la meseta del Defe a la costa del Golfo de México y las ciudades de Veracruz y Frontera para, de Frontera, viajar por río hasta Villahermosa, capital del «Estado sin Dios», en Tabasco, y de allí a Salto de Agua, Yajalón y Las Casas, en Chiapas. El tren parte de México capital, bordeando el Tepeyac, el santuario de Guadalupe y los volcanes, invisibles ese día por las nubes. En Esperanza, el tren empieza a ascender hasta los ocho mil pies, avanzando la vía por el mismo borde de la meseta. La temperatura desciende, el aire se enrarece y el viajero siente una incómoda depresión, pero en las siguientes sesenta millas, el descenso de más de seis mil cuatrocientos pies, deslizándose en grandes curvas hacia un incipiente verano, promueve una sensación vigorizante y la optimista creencia de que: «después de todo este es un país donde se puede ser feliz». Un nuevo descenso y el escenario cambia: en Santa Rosa florecen grandes tulipanes rojos, rosas y magnolias en marzo, fresas y limones se venden en las sucesivas estaciones. Pero este paradisíaco verano adelantado esconde asimismo la serpiente de la discordia: al llegar a Orizaba los periódicos anuncian que el Banco de México ha suspendido los cambios de moneda extranjera (consecuencia de la crisis del petróleo). La noticia, escueta, tiene un colofón: el país permanece tranquilo. «Siniestra frase», anota Greene.

En el estado de Veracruz las iglesias están abiertas; el pueblo amotinado forzó al gobernador, pero hoy, 19 de marzo, festividad de San José, el viajero comprueba que las iglesias están vacías y parece existir una cierta

apatía religiosa. Esta apatía aparente, llegada la noche, se transforma en una procesión con el Santo en andas, cohetes, tortillas y celebración doméstica. Busca un confesor que sepa algo de inglés para confesarse; tal vez sea la última oportunidad antes del regreso. Es a través de un pobre clérigo, delgado, sin afeitar, con un muy precario inglés, que se le concede el perdón de los pecados y la paz, que además incluyen el valor y la paciencia, una especie de conspiración de felicidad en este viaje a la oscuridad[3] que son las últimas estaciones de su itinerario.

Cuarenta y dos horas en barco desde Veracruz al Puerto de Frontera, en Tabasco. El cónsul norteamericano y el guía intentan disuadirlo del viaje por las malas condiciones del *Ruiz Cano*[4], una gabarra que en efecto cabecea horriblemente en la primera noche de travesía; si el viento fuera del norte habría peligro de hundimiento, recuerda haber escuchado en la aduana, pero no se preocupa ya, «es antes de cruzar una frontera cuando se tiene miedo». De todos modos, su decisión después de las advertencias poco favorables, es cuando menos caprichosa e inexplicable. ¿Por qué? se pregunta en la absoluta oscuridad del camarote compartido y maloliente: una curiosidad sombría y sin justificación aparente lo ha traído a la litera de esta barcaza. El calor apabullante que acoge a los viajeros en Frontera le recuerda Monrovia y las plantaciones de plátanos y las cabañas de palma en las orillas del río, así como los islotes de lilas silvestres flotantes en el agua le parecen «África mirándose en un espejo a través del Atlántico».

Villahermosa –once horas de río desde Frontera– recibe al viajero en plena oscuridad –la iluminación pública se apaga a las nueve y media de la noche–; en la plataforma que lleva del río de barro a la orilla de lodo del puerto, sólo las linternas eléctricas y las luciérnagas dejan entrever el rostro de un policía o un soldado que solmena su maleta esperando escuchar el sonido del cristal del licor de contrabando. Tabasco, el estado sin Dios, es también el estado puritano sin alcohol y sin luces nocturnas. La persecución religiosa aquí ha llegado a los más rigurosos extremos; todas las iglesias en ruinas, los sacerdotes perseguidos a muerte, los domicilios privados registrados en busca de emblemas o símbolos religiosos, encarcelados o multados quienes los posean. Sólo un sacerdote ha sobrevivido, escondido entre las selvas y los pantanos, en peligro constante, aventurándose únicamente de noche para tratar de asistir a los fieles, y pudiendo hacer tan poco...[5]

[3] Voyage in the Dark, *subtitula Greene esta parte del libro.*

[4] *En la edición definitiva de Heinemann pueden verse fotografías del barco en el muelle de Frontera.*

[5] *Este sacerdote, cuya existencia sólo llega «de oídas» al conocimiento de Greene, es el modelo que inspirará la figura del protagonista de* El poder y la gloria.

Graham Greene y su libro de viajes de viajes parecen llegar al clímax de la narración en el estado de Tabasco. El calor infernal, la sed insaciable –solamente templadas gaseosas pueden adquirirse–, un olor a fruta podrida que llega del río, los mosquitos al atardecer, los buitres retrepados en los tejados, «como pichones», con sus cuellos largos y sus cabezas pequeñas, las caras de máscaras de circo, acechando... En el interior, en la habitación del hotel, los escarabajos nocturnos, las hormigas, hordas, ejércitos de hormigas que brotan de las juntas de las baldosas y ennegrecen la pequeña porción de azúcar que ha adquirido para llevarse a Chiapas. Mata seis o siete escarabajos y los cadáveres se mueven como en vida, empujados por los gusanos y las hormigas. Es «la horrible abundancia de vida degradada en todas partes».

A la mañana, en el cuartel de policía, sentado en un banco del patio, aguardando –más de una hora– al jefe que lo ha citado para una información trivial, contempla la suciedad de las paredes enjabelgadas, las telas grasientas de las hamacas, la brutalidad de las caras y los ademanes de los guardias; el ambiente, más que representativo de la ley y el orden, lo parece del bandidaje. El comentario de Greene no puede ser más duro; «son lo más bajo de la población, para encontrar honestidad había que mirar los rostros de hombres y mujeres que aguardan la multa o el calabozo».

«Tabascan Sunday» es una lírica contemplación de lo que el gobierno ha hecho de una población católica y sus costumbres ancestrales, convirtiendo la «hermosa villa» en una vacía, fea, extraña ciudad tropical, donde nada es perdonado, y se muere como un perro, y los niños que nacen no son bautizados. A tal punto llega su malestar depresivo, que el cementerio, en lo alto de la colina, le parece el lugar que simboliza una mucho mejor y más limpia ciudad que la de los vivos, abajo. Y con la penetración que lo caracteriza, siente que está siendo llevado al centro de algo, aunque solo sea la caída en la oscuridad y el abandono. «Oh, una tierra maligna», recuerda la frase del humilde confesor de Orizaba. Sin esperanza ninguna en ninguna parte. «Nunca he estado en un país en que todo el tiempo uno esté más consciente del odio». Es su última noche en Villahermosa y su ánimo ha decaído abismalmente, la esperiencia de su estancia ha sido negativa y el balance parece ser el desespero y la impotencia. Nunca, tampoco, se ha sentido tan nostálgico de su hogar; trata de proyectarse mentalmente allí: Inglaterra, los autobuses, la gritería de los niños jugando en las áreas comunes, sus libros, uno por uno, la disposición de los muebles en la casa..., pero aquello no era real: esto es real, el alto techo de la desolada habitación, el suelo embaldosado pululante de insectos, el tórrido calor, el olor agrio del río... Se ha repetido en varias ocasiones que el hombre se acostumbra rápi-

damente a lo peor, «después de veinticuatro horas el más negro lugar empieza a parecernos casa. Incluso el *Ruiz Cano*». Intenta aferrarse a lo que tiene en ese momento, el horrible entorno, incluso el miedo, el temor, el malestar moral que lo embarga. Una frase de un personaje de Stevenson rubrica esta transacción: «Envídieme, envídieme, soy un cobarde».

Tampoco quiere desistir de las dos tareas que se ha impuesto: Villahermosa y cruzar Chiapas. A la mañana siguiente, en una avioneta de seis plazas despegan, diez minutos adelantados, hacia Salto de Agua. Se sienta al lado del piloto, a quien conoce[6]. Cuando toman altura, desde el avión, contempla, muy abajo ya, toda la extensión de Tabasco, el estado sin Dios, «el paisaje del terror y la cautividad de un hombre acosado –bosque y agua pantanosa, sin caminos, y en el horizonte, las montañas de Chiapas como los muros de una prisión». La referencia al único sacerdote que se mantiene huido en el estado, no es –o no es sólo– un comentario, lírico también, del buen reportero; es un comentario que sugiere al lector la preocupación de Greene por el perseguido, y es un comentario preñado de futuro: la preocupación del escritor sensible lo asaltará con frecuencia hasta hacerse obsesiva y necesitar el reportero de hoy llegar a saberlo definitivamente, como sólo sabemos lo que creamos con nuestro propio latido. Lo conmovedor es que en esta contemplación desde lo alto, el innombrado personaje que huye, no sepa que está siendo destinado a ser figura literaria inolvidable, y que el propio destinador –creo yo– todavía no lo advierta.

Las últimas estaciones de su recorrido están marcadas igualmente por los contrastes climáticos, los arduos desplazamientos y los vaivenes de su estado de ánimo. En Salto, adonde por fin lo lleva el piloto Ortega, el calor es más intolerable que en Villahermosa y para colmo siente el aislamiento comunicativo, pues ni una sola persona del lugar habla inglés. En Yajalón, no hay hotel y duerme en un banco en el almacén del tendero, señor López. Siete días encerrado en este pequeño lugar entre montañas le produce claustrofobia pues el temporal de lluvia no amaina y la probabilidad de un vuelo a Las Casas se demora indefinidamente. Se había prometido a sí mismo pasar la Semana Santa en la antigua capital de Chiapas y las fechas ya están encima. Contrata a un muletero y emprenden la ruta con tres mulas y un tiempo infernal, desafiando los malos augurios de todos los vecinos. la dura cabalgada, las peripecias de la ruta con un mulero inexperto, la grandiosidad del paisaje en el ascenso, la lúgubre selva teutónica, árboles,

[6] *Hay dos tipos de hombres que Greene aprecia sobremanera en México: los sacerdotes y los aviadores. Ascetas, ni beben ni fuman, puntuales, no como el descortés jefe de policía, disciplinados, satisfechos de su historia, que aman su profesión.*

nada más que árboles que continuaban más y más allá de lo que la vista abarcaba. O la sorpresa de los rocosos precipicios de piedras asomándose como castillos amurallados por entre los pinos. Y al salir de la selva, la altiplanicie, en lo que parecía ser el techo del mundo –nueve mil pies–, y un panorama espectacular: una llanura de pasto amarillo donde pastan ovejas y cabras, algunos hombres cabalgando sobre mular sin montura, chozas de barro, un grupo de indios con sus túnicas pastorales, un cuerno sonando, la pálida luz dorada del crepúsculo derramándose sobre la meseta y cayendo más allá, como yéndose hacia un espacio inefable: «El mundo de Ivanhoe».

Ya en Las Casas, una ciudad a ocho mil pies de altura, alojado en el Hotel Español, cama con sábanas, una sabrosa comida, cerveza y una radio que escuchan los huéspedes. Noticias de la guerra civil española. «Pon noticias de Londres», pide alguien. El locutor era una voz española, hablando en español, pero llegaba de Londres, fluía de aquel sólido edificio en Portland Place[7], más allá de Oxford Circus, más allá de la curva del mundo, del Atlántico, del Golfo y del Trópico de Capricornio, más allá del cementerio de Tabasco, de las ciénagas y de los montes y de las selvas.

Si al inicio del viaje, en el valle de Maltrata piensa «este es un país donde se puede ser feliz», visitando las ruinas de Palenque, en malas condiciones físicas, cansado, febril, impaciente por las sucesivas demoras en su plan de regreso, comenta: «no es un país para vivir con este calor y desolación; es un país para morir y dejar sólo ruinas detrás». Y la contradicción en las dos apreciaciones es la confirmación de la índole autobiográfica de este viaje. La pasión de Greene en la reprobación y la queja no pueden juzgarse como animadversión, pues se complementan con el rigor y la imparcialidad con que se ausculta a sí mismo. En estas últimas etapas de su viaje siente que en sus juicios y opiniones hay algo inexacto; nuestra propia emoción se proyecta sobre las cosas, nuestro mundo íntimo puede llevarnos a la parcialidad, a la injusticia, en su caso, «el cansancio, la ansiedad, la nostalgia de la casa *(homesickness)*, pueden volver tu corazón de piedra tan fácilmente como la crueldad, el pecado, el acto violento, el rechazo de Dios».

Oaxaca, Puebla, México, capital, todavía convaleciente de la grave disentería que lo aquejó en Las Casas. Y todavía asistiendo a una ceremonia religiosa privada de celebración de la jubilación del arzobispo Ruiz y Flores, expulsado de México bajo la presidencia de Calles, que cumple los cincuenta años de ministerio sacerdotal.

[7] *El edificio de la B.B.C.*

De México a Veracruz repite el trayecto, en el mismo tren; esta vez los volcanes están allí, medio sumergidos como icebergs en el horizontes. En Veracruz, un buque alemán hacia Europa: La Habana, el Atlántico, Lisboa, «Etcétera»... y casa. En Londres, en casa ya, trata de recordar o revivir los momentos de desagrado, llegando al odio, que le produjo México, y lo lamenta, pues incluso siente cierta nostalgia de «aquello», como si allí, en esos dos meses de inquina y purgación, hubiera dejado algo suyo valioso.

A Graham Greene parece que el regreso a casa tampoco le gusta[8]. Habría que recordarle, en la circularidad de los lenguajes artísticos, aquella frase del joven don Pedro, en el patio de dorados azulejos de una posada de Lima, después de escuchar el relato de una arriesgada aventura viajera:

–¡Viajar no sirve de nada, el mundo entero es como Lima![9]

Y es verdad, tendríamos que responder en este caso, tanto al metafísico Melville como al versátil Graham Greene, pero hay que viajar para contarlo, y tanto el norteamericano como el inglés lo hacen tan admirablemente que los lectores creemos saberlo.

[8] *La violencia también se siente en Londres, y la fealdad y el humo y los malos olores, y las malas noticias: Austria ha sido anexionada el 13 de marzo. Se han instalado refugios antiaéreos se han cavado trincheras. Un ensayo de alarma aérea y cortes de teléfono parecen presagiar lo peor.*

[9] *Herman Melville,* Moby Dick, *Barcelona, Planeta, «Maestros norteamericanos», 1967, p. 1.444.*


OIGA OPERAS Y
OPERETAS
EN LA
CONCERTOLA
LA MAQUINA PARLANTE MAS PERFECTA
ADQUIERA LOS NUEVOS
DISCOS
con las recientes grabaciones de las siguientes
OPERETAS:
ACQUA CHETA — LA BAYADERA
LA BAMBOLA DELLA PRATERIA
BOCCACCIO
LA DANZA DELLE LIBELLULE
LA CASA DELLE TRE RAGAZZE
LA DUCHESSA DEL BAL TABARIN
FI-FI — FRASQUITA
MADAMA DI THEBES
MADAMA POMPADOUR
IL PAESE DEI CAMPANELLI
LA PRINCIPESSA DELLA CZARDA
LA RAGAZZA OLANDESE
IL RE DI CHEZ MAXIM
LA REGINA DEL FONOGRAFO
SCUGNIZZA
Catálogo ilustrado de Concertolas, Victrolas y Discos, remitimos gratis.
N.º 7. —
Hermosa
CONCERTOLA
de Salón. — Mueble en fina madera de roble o terminación caoba. Motor SUIZO de dos cuerdas. Membrana "AMERICA", de gran concierto.
Con 6 piezas, 200 púas y embalaje gratis.
$ 175.-
CATALOGOS GRATIS
N.º 327. —
Rica CONCERTOLA
en fina madera de nogal de Italia o termin. caoba. Motor SUIZO perfeccionado. Membrana "América". Con 6 piezas, 200 púas y emb. gratis.. $ 75.-
N.º 8. —
Regia
CONCERTOLA
mueble fino en roble o termin. caoba. Gran motor SUIZO de dos cuerdas. Membrana "AMERICA", extra sonora.
Con 8 piezas, 200 púas y embalaje gratis.
$ 198.-
FACILIDADES de PAGO
DIRIGIR CORRESPONDENCIA Y GIROS AL GERENTE DE
CASA AMERICA
EL HOGAR DE LA MUSICA
A. DE MAYO 979 Bs. AIRES

Alfonso Albalá, sed de palabra y armonía

Rafael Rodríguez-Ponga

«El hombre es sólo un regreso hacia la Armonía». Con esta frase resume su visión del mundo Alfonso Albalá, pensador de cuyo fallecimiento se han cumplido treinta años y que nos dejó escrita una fecunda obra, que abarca el ensayo, la novela, la poesía, el cuento, el artículo periodístico y el teatro. Muchos de sus escritos han quedado dispersos en periódicos y revistas, entre las que destaca precisamente *Cuadernos Hispanoamericanos*, así como *Revista Española, Cuadernos de Ágora, Signo* o *Espiritualidad Seglar*. Una parte, sin embargo, sigue inédita. Con objeto de rendirle homenaje en este aniversario, es mi intención mostrar aquí un breve análisis de sus libros de ensayo, novela y poesía.

El ensayo

En su pensamiento destaca el ensayo *Introducción al Periodismo*[1], que ha sido clave en la comprensión teórica de la transmisión de las noticias. Albalá, que partía de su formación filológica, introdujo en España la aplicación de las concepciones estructuralistas y semiológicas de Ferdinand de Saussure al mundo de la comunicación periodística. Como dice Martínez Albertos, Albalá «contempla la Semiología en el estado embrionario en que se encontraba en el pensamiento de Saussure, pero se trata de una de las pocas aportaciones españolas a este tema»[2].

Su labor docente en la Escuela Oficial de Periodismo y luego en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense y su trabajo en varios periódicos de Madrid (*Ya* e *Informaciones* principalmente), le llevaron a pasar de la práctica diaria a la formulación de unos principios teóricos, centrados en el lenguaje como elemento esencial de la comunicación.

[1] *Madrid, Ed. Guadarrama, 1970.*
[2] Curso General de Redacción Periodística, *Barcelona, Mitre, 1983, p. 83.*

Albalá buscaba una metodología eficaz en la descripción del periodismo como ciencia de la información y, al mismo tiempo, una simplificación en la teoría de la comunicación de masas, dominada por los estudios sociológicos anglosajones. Por ello, estableció una construcción sólida, en la que el lenguaje –expresado a través de la palabra o de la imagen– es el que determina qué tipo de instrumentos técnicos son necesarios para difundir la información. La consideración del proceso informativo como una forma de comunicación lingüística es, sin duda, su aportación fundamental.

Partiendo del lenguaje, pueden, por tanto, explicarse las distintas formas de comunicación que se establecen a través de la prensa escrita (lenguaje escrito e imagen estática), la radio (lenguaje oral sin imagen) o la televisión (lenguaje oral e imagen cinética). Y es también el lenguaje y el tipo de comunicación que se produce entre el que escribe y el que lee, lo que marca la diferencia entre la literatura y el periodismo, aunque ambos tengan cabida en una misma página de un periódico.

Otras aportaciones de este libro que han sido valoradas se refieren a ámbitos como la documentación[3] o la estructura de la empresa periodística, cuyo esquema ha sido reproducido en los diccionarios especializados[4].

La novela

Nacido en Coria (Cáceres) en 1924 y muerto en Madrid en 1973, Alfonso Albalá formó parte de la generación que sufrió en su infancia la guerra civil, hecho que le marcó profundamente. Sus novelas –*El Secuestro*[5], *Los días del odio*[6] y *El fuego*, aparecida póstumamente[7]– forman la trilogía en torno a los acontecimientos de aquellos terribles años, en las que predomina la óptica de un niño, ya casi adolescente, que no comprende bien lo que ocurre, pero que acierta a describir sus vivencias y cuanto ve a su alrededor[8].

La trilogía, titulada *Historias de mi guerra civil*, nos muestra –desde la más evidente subjetividad– la vida de una ciudad extremeña, en la que conviven personajes que, de una forma u otra, se preguntan por la propia

[3] *Vid. José López Yepes,* Teoría de la Documentación, *Pamplona, Universidad de Navarra, 1978.*

[4] *José Martínez de Sousa,* Diccionario General del Periodismo *y también* Diccionario de la información, comunicación y periodismo, *Madrid, Paraninfo, 1981.*

[5] *Madrid, Ed. Guadarrama, 1968.*

[6] *Madrid, Ed.Guadarrama, 1969.*

[7] *Madrid, Magisterio Español, 1979.*

[8] *Vid. Maryse Bertrand de Muñoz,* La Guerra Civil Española en la novela: Bibliografía comentada, *Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1982, 3 tomos.*

existencia, de tal forma que estas novelas alcanzan un contenido religioso de gran fuerza. La densidad de los diálogos entre el médico y la monja de clausura de *El Secuestro* –novela que obtuvo una importante repercusión en la crítica (con un destacado análisis que hizo Guillermo Díaz Plaja[9])– hicieron que se le comparara con los novelistas católicos franceses e incluso que se le calificara en diversas ocasiones como «el Bernanos español».

Por ello, Alfonso Albalá se considera incluido dentro del movimiento literario de la *novela metafísica*, en el que se situaban Carlos Rojas, Andrés Bosch, Manuel García Viñó, Antonio Prieto y Manuel San Martín, junto con el rumano Vintila Horia[10]. Sin embargo, el triunfo del realismo –más o menos social– y de otras formas de novela, como gusto estético de unos y como planteamiento ideológico de otros, por los mismos años sesenta, hizo que el grupo se difuminara.

Buscador siempre de la explicación que necesita ir más allá, Albalá cree que dentro de cada persona hay una guerra civil. Por ello, le resulta imposible eludir la crítica hacia las ideologías que dominaron la guerra, que él mismo –como el personaje de sus novelas– vivió de niño. Su enorme conciencia social le hace inclinarse hacia un bando; sus profundas convicciones religiosas le llevan hacia el otro. Y en medio de la confusión y el caos producidos por la incomprensión, surge el ideal de la armonía.

La poesía

Si sus novelas están dominadas por un sentimiento vital de miedo y angustia, su poesía, desde muy pronto, refleja la búsqueda de la armonía[11]. Y en ese proceso interior de superación del sufrimiento, la escala de encuentros está conformada por la palabra, el paisaje, la muerte –como tránsito esperanzado–, la mujer y Dios.

Mediante la palabra, la armonía aparece en el canto al paisaje, como leemos en su primer poemario, *Desde la lejanía*[12], publicado cuando tenía 25 años. De su pasión por su tierra natal, han sido muy repetidos algunos de sus versos:

[9] *En* Cien Libros Españoles: poesía y novela 1968-1970, *Salamanca, Anaya, 1971, pp. 363-367.*

[10] *Vid. M. García Viñó,* Papeles sobre la nueva novela española, *Pamplona, EUNSA, 1975; María Dolores de Asís,* Última hora de la novela en España, *Madrid, Pirámide/Biblioteca Eudema, 1996: 111; José M. Martínez Cachero,* La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura, *Madrid, Castalia, 1997: 267-273.*

[11] *Rafael Rodríguez-Ponga y Salamanca, «Alfonso Albalá: Entre el miedo y la armonía», en* Religión y Cultura, *vol. XXIX, nº 133, marzo-abril 1983.*

[12] *Cáceres, Diputación Provincial, 1949.*

Esta es mi tierra, tierra Madre, Extremadura,
árida tierra, seca, reseca, tierra dura,
tierra sin horizontes, horizontal llanura
que da a mi angustia vertical, ansia de altura.

Y más adelante, en *Umbral de Armonía*[13], se refuerza el ideal, que adquiere nombre de mujer: «Josefina, tú eres el umbral de la Armonía»; para, desde allí, elevarse y manifestar plenamente su camino vital: «Llamado estoy, Señor, a la armonía, desde este barro Alfonso».

También en 1952, en julio, apareció, en las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos*[14], su composición poética *El Mendigo*, que impresiona por su belleza y su fuerza. Dedicada a José Luis L. Aranguren, es la petición angustiada, conmovedora, de quien va mendigando de puerta en puerta:

Casa, casa de Dios me busco,
hambreando Dios en los zaguanes.

Con otro libro de poemas, *El friso*[15], Albalá llamó fuertemente la atención de la crítica (v.g. Bartolomé Mostaza, Carlos Murciano, José Luis Castillo Puche, Rafael Morales o José F. Olalla) por la forma de evocar en profundidad la muerte de su madre:

Olmo con olmo, hombro con hombro,
hacia la tapia blanca van los cuerpos
calladamente unánimes,
dolidamente uncidos al recuerdo.

En palabras de Pilar Palomo, «Albalá es la expresión de una búsqueda salvadora»[16]. Así es. Toda su poesía refleja la búsqueda de sí mismo, el deseo de plenitud, el ansia del más allá, esa sed de eternidad que da título al libro póstumo *Sonetos de la sed y otros poemas*[17], con el que Albalá se convertía en el primer autor con tres volúmenes publicados en la prestigiosa colección Adonais.

[13] *Madrid, Rialp/Adonais, 1952.*
[14] *Nº 31, pp. 63-69.*
[15] *Madrid, Rialp/Adonais, 1966.*
[16] *En Ángel Valbuena Prat,* Historia de la Literatura Española, VI: Época Contemporánea, *9ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 669-670.*
[17] *Madrid, Rialp/Adonais, 1979.*

Tanto su poesía como su novela, muestran dos notas características: el amor a su tierra y el sentido religioso, con distintos matices y formas expresivas, pero siempre con la misma intensidad.

En 1980 aparecieron una *Antología Poética*[18] y un *Homenaje Poético a Alfonso Albalá*[19] –por parte de José María Bermejo, Pureza Canelo y otros–, ambos en su Extremadura natal[20]; y en 1982, la *Bibliografía de Alfonso Albalá*[21] preparada por su hija Paloma. Su obra tuvo todavía cierta repercusión durante algunos años, pero después vino el olvido de –como dice Jiménez Martos en el *Homenaje*– este autor «místico» que «tenía que resultar extraño frente a la progresiva distancia de Dios, y estar pronto a recibir el silencio como respuesta».

Mas el silencio se vio interrumpido. En 1998, el Ayuntamiento de Coria –gracias a su alcalde, el filólogo José María Álvarez Pereira– publicó la *Poesía Completa*, editada por sus hijas Paloma, María José y Gracia, y Josefina, su mujer. El director que fuera de la Real Academia Española, Manuel Alvar, en el prólogo, ofrece un riguroso análisis valorativo: «La poesía de Albalá es una poesía íntegra. [...] Escribía versos hondos como los que gustábamos para nuestras soledades».

Y gracias a esta *Poesía Completa*, nuevamente, volvió a llamar la atención de críticos y escritores como Rafael Conte –en una tercera de *ABC*–, Medardo Fraile, Enrique de Andrés, Miguel Á. Velasco y José F. Olalla. Mientras tanto, Claire J. Paolini, en Estados Unidos, y Medardo Fraile, en España –en *La letra con sangre*–, ponían de relieve nuevamente sus novelas.

Y otra vez el ensayo

En *Sonetos de la sed y otros poemas*, aparece un texto esencial para comprender no sólo la visión estética de Albalá, sino su concepción filosófica de la vida. *Notas para un ensayo sobre la Armonía* es una bellísima explicación del sentido del arte, de la literatura, del amor, de la persona como individuo único que se pregunta por su existencia. «De pocos con-

[18] *Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1980.*

[19] *Cáceres, Ministerio de Cultura/Delegación Provincial, 1980.*

[20] *También se ocuparon de su obra, entre otros, Gregorio González Perlado (*Poesía Extremeña Actual, *Badajoz, Esquina Viva, 1978); y Manuel Pellecín Lancharro (*Literatura en Extremadura, *Badajoz, Universitas Editorial, Biblioteca Básica Extremeña, 1981).*

[21] *Madrid, Universidad Complutense, 1982.*

temporáneos poseemos una "poética" tan explícita y tan coherente como la que ha dejado escrita A. Albalá en sus *Notas...*», proclama María Dolores de Asís[22].

Su planteamiento artístico y vital queda resumido –desde una visión existencial, metafísica, mística, teológica– en estas sus propias palabras, entresacadas de las *Notas*:

> El hombre es sólo un regreso hacia Dios pasando por su *sí mismo* y desde su mismidad [...]; el hombre, pues, es sólo un regreso hacia la Armonía.

[22] Antología de poetas españoles contemporáneos 1936-1970, *Madrid, Narcea, 1983, pp. 173-175.*

En recuerdo de Arturo Ardao (1912-2003)

Zdenek Kourim

El 29 de septiembre pasado Uruguay ha perdido a su más ilustre filósofo viviente y la América Latina a uno de sus destacados pensadores, de los que pueden ser llamados creadores o emancipadores de la filosofía latinoamericana, generación que había proseguido –de una manera crítica– el trabajo iniciado por la de los «fundadores». A éstos pertenecía el uruguayo Carlos Vaz Ferreira cuya obra Arturo Ardao expone y comenta (Cfr. por ejemplo su *Introducción a Vaz Ferreira,* Montevideo, 1961) y en la cual encuentra una de sus principales fuentes de inspiración al poner de relieve el proyecto que considera como más innovador y fecundo: el de investigación sobre la razón a fuer de función discursiva y al mismo tiempo psíquica (intuitiva), es decir sobre «la constante *vivificación* psicológica de los conceptos, los juicios y los razonamientos lógicos». Adoptando enteramente el antidogmatismo vazferreirano, Ardao elabora su propia perspectiva a partir de la óptica que su predecesor había esbozado en el libro *Lógica viva* (1910). Las primeras frases de éste enuncian claramente el intento y la meta apuntada por Vaz Ferreira: «Una de las mayores adquisiciones del pensamiento se realizaría cuando los hombres comprendieran –no sólo comprendieran, sino sintieran– que una gran parte de las teorías, opiniones, observaciones, etc., que se tratan como opuestas, no lo son. Es una de las falacias más comunes y por la cual se gasta a pura pérdida la mayor parte del trabajo pensante de la humanidad, la que consiste en tomar por contradictorio lo que no es contradictorio; en crear falsos dilemas, falsas oposiciones. Dentro de esa falacia, la muy común que consiste en tomar lo complementario por contradictorio, no es más que un caso particular de ello, pero un caso prácticamente muy importante».

La trayectoria así indicada –que implica la exigencia de permanente conexión y confrontación de lo más abstracto con lo más concreto– fue seguida por Ardao con una rectitud ejemplar y sin ninguna concesión, no solamente en el ámbito intelectual, sino también personal (cfr. al propósito. *La tricolor revolución de enero. Recuerdos personales y documentos olvidados* [Montevideo, 1996] donde el autor da cuenta de su participación en la revolución de 1935 contra el régimen dictatorial de Gabriel Terra; duran-

te la dictadura militar en los años 70-80 el filósofo uruguayo tuvo que exiliarse en Venezuela). Su pensamiento se desarrolla desde y se apoya en la historiografía y la historia de las ideas en América Latina (cfr. por ejemplo *Filosofía en lengua española,* Montevideo, 1963, *Estudios latinoamericanos de historia de las ideas,* Caracas, 1978, *América Latina y la latinidad. 500 años después,* México, 1993), historia concebida e interpretada como toma de conciencia de una diferencia que se orienta hacia lo universal en cuyo seno la pluralidad se transforma, pero no se disuelve.

Esta tendencia queda no solamente paralela, sino inherente al movimiento que Ardao denomina «una profundización dialéctica del proceso evolutivo, es decir constitutivo, de la razón», provocada e impuesta por la revolución tecno-científica. El hecho es que el *telos* o hito intrínseco de ésta –la apertura del espacio histórico (terrestre) a una concepción planetaria, apertura emparejada con la unificación de la historia– no puede ser alcanzado sin «una transformación de las condiciones y relaciones del conocimiento» y sin que se efectúe conjuntamente «una transformación ontológica de la realidad» –en primer lugar de la «del ser del devenir»: la razón misma, «como realidad objetiva», proveniente de la vida e inseparablemente ligada con ella, avanza de este modo «hacia una forma de autotrascendencia».

Según Ardao, el aporte de los filósofos hispánicos –aporte cuya progresión está principalmente jalonada de los nombres de Unamuno, Ortega y Gasset y Vaz Ferreira se sitúa justamente aquí: en la intuición, la acentuación y hasta la elaboración del pensamiento de lo concreto que, al suprimir la exclusividad del razonamiento fundado en la lógica formal, lo completa, le otorga una nueva dimensión, enriqueciéndolo.

En su último libro, *Lógica de la razón y la lógica de la inteligencia* (Montevideo, 2000), que constituye en este sentido una síntesis creadora y un avance teórico, el autor insiste sobre el papel insustituible de la inteligencia definida como «facultad del sujeto en tanto que *sujeto inteligente,* inmediata aprehensora supralógica de toda la relación viviente –intelectual, pero además activa y afectiva– entre el objeto conocido y el sujeto que lo conoce». Mientras que «la razón relaciona, identifica y cuantifica [y] lo hace en un abstracto plano en el que se ha establecido el vacío neumático [...] no sólo de las sensaciones sino también del movimiento, incluso el psíquico», a la inteligencia incumbe reconducir «el orden formal así logrado [...] a la realidad concreta de donde fue abstraído», para llegar a desvelar el sentido más profundo de aquél, alcanzando un grado superior de comprensión en el cual lo antitético y lo solidario se juntan. Así «el enunciado Lógica de la Inteligencia, lejos de constituir la propuesta de una lógica más,

apuesta sólo a emparentar –y eventualmente unificar– las variadas lógicas que vienen ensayándose como alternativas de la lógica formal».

* * *

A este sumario e insuficiente recorrido de las etapas del pensar de Ardao, me permito añadir un testimonio personal sobre la modestia de este autor, calidad humana, bastante rara (particularmente) entre los intelectuales reconocidos, incluso filósofos, por no ser aquí señalada. Cuando, al comienzo de los años 80, proyectaba hacer un libro sobre la filosofía en la América Latina con el subtítulo «Diez preguntas a diez filósofos iberoamericanos» (proyecto que no pude –no solamente por mi culpa– nunca realizar), me dirigí también a Ardao; su respuesta tardaba. Por fin, recibí la carta fechada el 5 de junio de 1981 de la cual copio lo esencial:

«La causa de mi demora ha sido la situación en que me colocó su tan amable del 26 de enero, en la cual me hace el honor de plantearme un Cuestionario filosófico de 10 puntos. Volví más de una vez sobre él. He llegado a la conclusión de que las respuestas tendrían que ser detalladas para ser bien comprendidas, dada la importancia y la complejidad de las cuestiones, lo que alargaría demasiado mi escrito. Pero *lo más importante* es otra consideración, que desde el comienzo mucho me ha preocupado y al fin me ha dominado. Sinceramente, pienso que la escasa entidad de mi obra personal no justifica mi inclusión en este grupo reducido que formará el volumen. Son muchos lo que tendrían que figurar con mayores títulos. El estado psicológico en que todo esto me ha colocado, me ha hecho difícil escribirle antes. Le agradezco muy profundamente la distinción tan honrosa que me ha hecho, pero le ruego tenga la bondad de disculparme doblemente, por declinar la participación y demorar en escribirle».

¡Qué inmenso contraste con lo que me escribió, con motivo idéntico, un insigne filósofo argentino desde McGill University! He aquí unas frases suyas que, por cierto, no necesitan de comentario:

«Me permito hacerle notar que de los ocho filósofos que Vd. menciona (a) sólo dos han alcanzado un nivel internacional (b) al menos 6 frisan los 70 años. En otras palabras, creo que su selección es inadecuada: Vd. ha incluido a gente que no ha dicho nada nuevo, y ha excluido a las nuevas generaciones».

Sólo aduzco que entre esta «gente que no ha dicho nada nuevo» figuraban por ejemplo los nombres de Ernesto Mayz Vallenilla, Francisco Miró Quesada, Miguel Reale, Arturo Andrés Roig y Leopoldo Zea.



Carta de Caracas. La democracia en vilo

Gustavo Guerrero

No me cuento entre los venezolanos que hoy consideran que el fracaso de Hugo Chávez representa, para nuestro país, algo así como una gran ocasión perdida. Sigo pensando que aquel 56,2% de los votos que le llevó por primera vez a la presidencia en diciembre de 1998 no fue el resultado de una luminosa suma de esperanzas sino el signo oscuro de una desesperada regresión. Y es que había que olvidar mucho de nuestra historia –y mucho de la historia de América Latina– para creer que un teniente coronel sedicioso, autoritario e impulsivo podía convertirse, a la vuelta de unos años, en un demócrata ejemplar y en un buen gobernante. Chávez no ha sido, previsiblemente, ni lo uno ni lo otro. Fiel a la tradición que es ls suya, se ha comportado como un caudillo populista para quien la democracia sólo es una forma de tomar el poder y no una manera de ejercerlo. Al principio según el cual la legitimidad que se obtiene en las urnas debe reconquistarse con cada acto de gobierno, nuestro presidente ha opuesto desde un comienzo una interpretación de sus triunfos electorales como patentes de corso que todo lo autorizan y le eximen de cualquier tipo de control. Alguien comentó que, como buen militar, probablemente imaginó que llegar a ser presidente era como llegar a ser comandante general. Lo cierto es que hasta ahora no ha dado muestras de haber entendido que fue elegido democráticamente para que gobernara democráticamente, es decir, creando consensos, negociando diferencias y respetando a las minorías. La deriva dictatorial de su régimen procede en buena medida de esta ausencia de una actitud auténticamente democrática que no sólo se ha hecho flagrante en su manera de desatender los llamados al diálogo sino también –y es mucho más grave– en la voluntad hegemónica que traduce sus repetidos intentos por poner bajo la férula del ejecutivo a las principales instituciones del Estado. Al cabo de seis años de chavismo, los ataques contra los jueces y el Tribunal Supremo de Justicia, la manipulación de los reglamentos de la cámara legislativa, el avasallamiento de las instancias de fiscalizción y la presencia de más de cien militares en altos cargos públicos, han creado así a una Venezuela en la que, en nombre de la soberanía popular, se ha ido reduciendo a su más mínima

expresión el juego de equilibrios y contrapesos que garantiza un control horizontal del poder y permite someter las decisiones del gobierno a un principio de legalidad. Si a esto le añadimos una honda purga del ejército tras el golpe de abril de 2002, un férreo dominio sobre el sector petrolero después de las huelgas de 2003, la formación y financiamiento de los famosos «Círculos Bolivarianos» a imagen y semejanza de los CDR castristas, y la descalificación sistemática de los opositores y agentes sociales (prensa, sindicatos, partidos, asociaciones) se entiende mejor por qué tantos y tantos venezolanos han venido denunciado en los últimos tiempos que el verdadero proyecto político de nuestro presidente es instalar una tiranía.

¿Cabía esperar otra cosa de un personaje con tan escasa tradición democrática como Hugo Chávez? Mi pregunta hoy parece retórica pero, en 1998, para un 56,2% de los votantes, por desgracia, no lo fue. Estoy seguro de que esa mayoría tampoco imaginaba que el país llegaría a los niveles de desgobierno de que hoy dan cuenta las cifras e índices económicos no ya de la oposición sino de los propios organismos del Estado y las instituciones internacionales. Da vértigo transcribirlos: para el año 2003, la contracción del PIB ha sido superior al 9% a pesar de un ligero repunte en el último trimestre, la tasa de paro oficial se sitúa alrededor del 20% y la inflación en torno al 25%. Desde 1998, la expansión del gasto público ha llevado la deuda interna de 2,3 billones de bolívares a 15,3 billones (cerca de 9.500 millones de dólares), la moneda se ha devaluado paralelamente en mas de un 200%, 6.098 pequeñas y medianas empresas han desaparecido –más de la mitad del parque empresarial venezolano– y se calcula que un 58% de la población activa apenas sobrevive trabajando en el sector informal. En suma: Venezuela atraviesa actualmente por una de las peores recesiones de su historia. Serán necesarios por lo menos diez años, un crecimiento sostenido del 5% y un incremento de la población del 1,7% para que los venezolanos vuelvan a tener el nivel de ingresos de 1997. Y mientras tanto nuestro presidente subvenciona mercadillos y tómbolas en el centro de Caracas para redorar sus menguada popularidad y, entre viajes y discursos, juega al costoso juego de ser uno de los líderes mundiales del movimiento antiglobalización.

¿Cabía esperar otra cosa de un persoaje tan irreflexivo como Hugo Chávez? Mi pregunta hoy parece retórica pero, en 1998, para un 56,2% de los votantes, por desgracia, no lo fue. Muchos de ellos, gentes de mil horizontes diversos –obreros y profesionales, técnicos y maestros, funcionarios y desempleados– llevan meses luchando para que se les reconozca el derecho a enmendar ese voto y a reescribir la historia de Venezuela lejos ya de las fantasías y quimeras del utopismo revolucionario. Por su parte, Hugo

Chávez, que sabe que su régimen peligra, no ha escatimado esfuerzos para neutralizar esta reivindicación e impedir que se organice el referéndum revocatorio del mandato presidencial previsto por la actual Constitución. Eran necesarias 2.435.083 firmas para solicitarlo. Bajo la supervisión de la OEA y el Centro Carter, la oposición venezolana recogió cerca de 3.400.000 firmas y las depositó, en diciembre pasado, en las oficinas del Consejo Nacional Electoral. Chávez denunció entonces un «mega-fraude» que sólo los personeros del gobierno parecen haber visto. El pasado 29 de febrero, después de tres meses de espera –tres meses de conciliábulos, dilaciones y rumores– el Consejo Nacional Electoral, dominado por una mayoría de rectores chavistas, acabó rindiendo su veredisto: al final, resultó que sólo 1.832.493 firmas se consideraron válidas, ya que, por diversas y especiosas razones, 143.939 fueron eliminadas, 253.573 supuestamente contenían «errores», 878.017 presentaban una caligrafía de apariencia algo «similar» que se prestaba a «dudas» y unas 54.000 sencillamente se dieron por «extraviadas». Por supuesto, la reacción de la calle fue inmediata: las violentas manifestaciones que se produjeron en febrero y marzo traducen el profundo desencanto de una población que, con este timo de los rectores, ha visto burladas sus aspiraciones a una consulta democrática que debía sacar al país del atolladero en que se encuentra.

Once muertos, más de mil heridos y unas cuatrocientas detenciones es, por de pronto, el trágico balance de las luchas callejeras y los enfrentamientos entre la Guardia Nacional y los manifestantes. Un buen sector de la opinión internacional –e instituciones como la Fundación Sajarov y Human Rights Watch– ya ha hecho pública su condena a la brutal represión que se ha abatido sobre Venezuela y que ha provocado, entre otras reacciones, la dimisión de nuestro embajador ante la ONU, Milos Alcalay. Pero la presión interna y externa acaso ya esté dando sus primeros frutos: entre bastidores, los rectores del Consejo Nacional Electoral negocian actualmente con la oposición las condiciones de ratificación de 1.116.547 firmas que podría ser «reparadas» y cuya convalidación volvería a hacer posible un referéndum en Venezuela. La reciente sentencia de la Sala Electoral del Tribunal Supremo que declaró válidas las firmas cuestionadas, aunque ha sido suspendida por los magistrados de la Sala Constitucional, abunda en el mismo sentido. Si se llega finalmente a un acuerdo, habrá que velar para que el proceso referendario se realice de la manera más pacífica y civil, y para que esa hora de la verdad sea una hora estrictamente venezolana. La presencia en nuestro territorio de importantes brigadas de médicos y maestros cubanos enviados por Fidel Castro en el marco del plan de cooperación con Venezuela y el aumento incesante del número de funcionarios cubanos

que han ido llegando recientemente al aeropuerto de Maiquetía –11.530 sólo en el mes de octubre pasado, según fuentes de inteligencia citadas por el diario *El Universal* de Caracas– son motivos suficientes de inquietud. El dictador de La Habana, orgulloso mentor de Chávez, ya nos ha mostrado una y otra vez que no conoce límites cuando se trata de defender sus intereses vitales –y el suministro de petróleo venezolano a la isla es hoy uno de ellos. Pero no menos preocupantes son las informaciones convergentes de la prensa francesa, norteamericana y colombiana según las cuales las zonas fronterizas de los estados Táchira y Zulia, en el Occidente del país, se han convertido en área de despeje para las FARC y el ELN, con la secreta anuencia del gobierno venezolano. Huelga subrayar que, al igual que Fidel Castro, los guerrilleros colombianos saben defender sus intereses y no tienen ningún respeto por los votos de nadie.

En el caso de que fracasen las negociaciones en curso y se pierda toda esperanza de que se realice el referéndum, no cabe duda de que Venezuela habrá entrado entonces en un tiempo aciago en el cual los peores escenarios se hacen posibles, desde la declaración de un estado de excepción hasta la guerra civil, pasando por un nuevo y cruento golpe militar, una feroz represión de la oposición y la definitiva instauración de una dictadura a la manera castrista o fujimorista o acaso ya puramente chavista.

Hoy por hoy, nadie sabe a ciencia cierta lo que puede ocurrir. Pero, en cualquiera de las hipótesis evocadas, con o sin referéndum, lo único seguro es que los ojos del mundo representan uno de los escasos avales que nos van quedando para que se respeten los derechos humanos y las libertades democráticas en Venezuela. Por eso es vital que la comunidad internacional siga pendiente del proceso político venezolano y no aparte la mirada hasta tanto no se llegue a una solución consensual e institucional de la crisis por la que estamos atravesando. Y es que lo que está en juego no es sólo la estabilidad política y el futuro democrático de un país sino, como bien ha dicho Mario Vargas Llosa, los de una región y un continente.

Creo sinceramente que, en 1998, como en 2004, no se podía esperar otra cosa de un personaje tan conflictivo y atrabiliario como Hugo Chávez. Aquellos que aún se preguntan cómo un 56,2% de los votantes venezolanos pudo elegir a semejante presidente, habría que recordarles que muchos lo hicieron confiando en que la democracia venezolana, como cualquier democracia moderna, les garantizaba el derecho a equivocarse y a rectificar. Es ese derecho básico a revocar al mal gobernante a través del voto el que miles de ellos salieron valientemente a defender a las calles de Caracas y las principales ciudades de Venezuela ante las triquiñuelas de un régimen que está tratando de arrebatárselos.

Carta de Estados Unidos: los comisarios lingüísticos y el bilingüismo

Wilfrido H. Corral

Con el creciente interés por lo que se aprende hoy sobre la lengua y hacia dónde va (se aproxima un gran congreso en Rosario, Argentina, como aquel en que García Márquez pontificó ante rancios filólogos) vale reflexionar acerca de ciertas prácticas educativas estadounidenses e «hispanas» que, si se las adapta como otras, tal vez borren algunas distinciones positivas vigentes históricamente entre ambos sistemas. No es la menor los cambios en el habla, en torno a los cuales *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés* de Francisco Gimeno Menéndez y María Victoria Gimeno Menéndez es más realista que alarmista. España, como informa el *Wall Street Journal* del 12 de septiembre de 2003 y han notado algunos periódicos españoles, es la puerta más popular para inmigrantes latinoamericanos. Por ejemplo, la población legal de inmigrantes ecuatorianos aumentó de siete mil en 1999 a unos doscientos sesenta mil en el 2003, y se calcula que hay un número similar de inmigrantes ilegales. Las consecuencias lingüísticas son obvias, como las consabidas ventajas y desventajas para la lengua materna de ambos lados del Atlántico. Y como recientemente ciertas tendencias educativas también llegan del lado americano, tal vez sea igualmente pertinente revisar algunas implicaciones del ensayo *The Language Police* de la pedagoga estadounidense Diane Ravitch, uno de los mejores libros del año pasado.

Ahora, también resulta que mi sistema de correo electrónico se ha añadido a la tendencia de vigilar el lenguaje detallada por Ravitch. Cada vez que empleo, en español o inglés, palabras y frases que «lectores normales podrían creer ofensivas» mi sistema me previene automática e icónicamente, como «Comité de Defensa» cubano. Uno de los aspectos tragicómicos de la policía lingüística consiste en ser autoungida. Otro es que sus oficiales parecen uniformemente ineptos en su entrenamiento y obstinados en su entusiasmo por pasar su sentido de victimización a generaciones futuras. Se comenzaron a establecer las ahora rígidas reglas del juego en los años sesenta estadounidenses. Cuando enseñé en la Universidad de Stanford de fines de los ochenta a mediados de los noventa aquellas pau-

tas eran la norma allí y en otras universidades de élite. Así, la publicación del libro de Ravitch en el 2003 me trajo recuerdos inquietantes de cómo las universidades acarrean hoy códigos que se han inculcado en la instrucción básica.

Emigré a los Estados Unidos desde Ecuador a mediados de los sesenta, como adolescente, y la instrucción lingüística de entonces se reducía a aprender inglés para sobrevivir o a condenarse a varios tipos de guetos. Lo pasé duro, no menos que los emigrantes actuales a ese país, y me convertí en profesor de literatura hispanoamericana sin el beneficio de cursos bilingües o de inglés como segunda lengua, y sin que se me impusieran las estrategias de integración lingüística y social de los cambios de código que los Gimeno Menéndez ofrecen como hipótesis de trabajo. Tampoco se me exigía, como hoy, que me «sintiera bien» sobre mi lengua de origen, así no aprendiera bien la del país en que vivía. Uno diría que estoy contento con el desarrollo de una sensibilidad hacia el discurso civilizado, orgullo étnico, respeto para otras culturas, y todo lo afín.

Sí, pero no lo estoy con los comisarios lingüísticos o con su manera de imponer el infantilismo en el aprendizaje. No pretendo hablar por la comunidad de inmigrantes de la cual puedo ser considerado miembro, y el que se cruce conmigo en la calle notará que físicamente soy un hispanoamericano esterotípico. No obstante, hablaré de ciertas «comunidades» lingüísticas[1]. Como resultado, varias veces me han metido con embudo suposiciones respecto a qué es o debe ser un hispanoamericano en Estados Unidos. Esto hace que me pregunte sobre la brecha que existe entre lo que sé que soy y lo que algunos colegas angloamericanos y hasta «latinos» creen que soy o debo ser. Lingüísticamente, no me siento autoconsciente al hablar español, y no lo debería estar en el imperio de la «diversidad». Pero los comisarios no quieren que tengamos nuestro propio acento, léxico, peculiaridades gramaticales y hasta canon basados en un español reconocible.

Cuando comencé a enseñar a alumnos de posgrado el entrenamiento en las humanidades estaba en el apogeo de su politización, especialmente en las universidades elitistas estadounidenses. En esa época, recono-

[1] *La noción de «comunidad», en lo que se refiere a la lengua, no tiene nada que ver con las modas sobre comunidades interpretativas y lo afín. En 1925 Karl Vossler hablaba de comunidades del lenguaje, y Leonard Bloomfield lo hacía en 1933 sobre comunidades de habla. En los años veinte y treinta Bajtín se expresaba sobre el «lenguaje unitario» y Antonio Gramsci escribía de una «gramática generativa», la cual tiende a hacer que uno aprenda todo el organismo del lenguaje que se quiere aprender, y a crear una actitud «espiritual» que siempre le permita a uno desenvolverse con soltura en un ambiente lingüístico.*

cer mi «posición» de «sujeto» étnico era el punto de partida obligatorio para discutir cualquier tema, creyera o no que esas nociones eran pertinentes. Uno de los primeros cursos que enseñé era sobre lo que se llamaba literatura hispanoamericana colonial, o sea las crónicas españolas del descubrimiento y la conquista. Parte del contexto requería explicar la mentalidad renacentista. Una alumna «europeo-americna» se quejó de que mi uso del genérico «hombre» excluía a las mujeres. Sin permitirme explicar la cosmovisión admitidamente sexista de los conquistadores insistió en que yo usara «personas» o la fórmula «él/ella». Le recordé que «personas» era femenino e incluía a hombres y mujeres, y que «él/ella» era un calco tendencioso, ya que ningún hispanohablante lo espeta en la vida cotidiana.

La alumna respondió con el pseudo argumento *ad hominem* «estamos en Estados Unidos», y con algunos alumnos hispanoamericanos nos vimos puestos en nuestro lugar por el yo del nuevo imperio que se ponía su máscara intransigente. Seguí enseñando, en español, y le aconsejé a la pleitista que usara cualquier forma sintética que le placiera de un lenguaje parecido al mío. Quince años después, en *El País*, la «Defensor del lector» respondió a varias cartas de lectores que se manifiestan sobre su uso de «él/ella», notificándoles que de ahí en adelante ni su columna ni su diario emplearía esa fórmula, porque el resultado sería «un periódico ilegible». No es así en Estados Unidos, como confirma Ravitch.

En principio, siempre evito aquellos feísimos expresivos, y no es mi trabajo salvar una lengua que, a pesar de algunos dardos necesarios de don Fernando Lázaro Carreter y de Vargas Llosa al recibir un título *honoris causa* de la Universidad de Oxford en noviembre del año pasado, no ha requerido defensores por más de mil años. El hecho es que tanto los revolucionarios lingüísticos como los intransigentes especialistas ignoran la dinámica de la realidad. El castellano ha soportado con éxito el inglés, el *spanglish* y sus capitulaciones, las nuevas tecnologías, las variaciones regionales y los oportunismos de los intelectuales sobre los mestizajes lingüísticos de América. Pero en Stanford trabajaba con profesores que todavía consideran salvar a los «hispanos» parte de su llamado, y no les importa para nada que sus alumnos, o ellos mismos, hablen o escriban la lengua española correctamente.

El bilingüismo parece significar allí que los alumnos no tienen la obligación de hacer ningún esfuerzo por explicarse bien en la lengua que sus padres o abuelos probablemente hablaron con corrección. Y mis colegas todavía no dicen nada, temerosos o vencidos ante las frecuentemente reales repercusiones de oponerse al nuevo oficialismo, aunque me agrada

notar que acaba de salir un esperanzado y brillante análisis de las limitaciones de cómo se conceptualiza el bilingüismo, *Tongue ties: logo-eroticism in anglo-hispanic literature*, del cuabano Gustavo Pérez Firmat. Este también prueba la imposibilidad de sustraerse de asimilar una lengua que tiene que pasar forzosamente por filtros culturales no hispanos, aun en la práctica culta.

Resulta que en Estados Unidos el bilingüismo es bienvenido, y paulatinamente se autoriza y legitima en medios que en otras instancias pontifican sobre el declive de la lengua inglesa y su uso. La contradicción no está exenta de consideraciones comerciales y es mejor ilustrarla con un ejemplar reciente. Cada verano, la suntuosa y canónica revista *The New Yorker* publica un número doble dedicado a lo que llama «Début Fiction». En esos estrenos no ha faltado un escritor «latino», frecuentemente desconocido en el mundo hipanohablante. El año pasado el turno le tocó a Daniel Alarcón, identificado como nacido en Lima y estudiante del reconocido Iowa Writer's Workshop, taller de escritores donde, entre otros hispanoamericanos, pasó algún tiempo el escritor chileno José Donoso. Alarcón colabora con un cuento llamdo «City of Clowns».

El cuento de Alarcón tiene sus méritos, repleto del juego entre cultura popular, sentimentalismo y retazos autobiográficos que recuerda lo mejor de Ribeyro y Bryce Echenique. Sin embargo, su bilingüismo a la inversa (porque innecesariamente obliga al lector anglosajón a recurrir a diccionarios) deja mucho que desear, y no sólo en el ámbito de la lengua. Por ejemplo, leemos los siguientes diálogos, que reproduzco literalmente: «*Oye compadre,* [sic] *que* [sic] *chucha quieres con mis cosas?*» / «Ah? *Perdón, tío,* my mistake». Otro: «*Oye, chato.* Close the window». / «*Estás loco.* It's too hot». ¿A quién se dirige Alarcón? No sólo hay palabras y términos en inglés perfectamente comparables en sonido y efecto a los que se pone en español en el cuento, sino que tanto chucha como chato (ni «tío» en ese contexto) no son del registro de todo hispanohablante, ni son tan populares en estados como Iowa, digamos.

Más o menos lo mismo ocurre con la celebrada novela *Diablo Guardián*, escrita en español por el mexicano Xavier Velasco. El resultado del juego lingüístico puede ser falso, nada cercano a la maestría que mostraron Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez. En el mejor de los mundos posibles los autores noveles están apuntando, o contando, con un panhispanismo lingüístico que simplemente no existe. En otro nivel, la aceptación de «diferencias», tan cara a los académicos anglosajones e hispanos que no se atreven a corregir los errores de sus alumnos, es una utopía (ojalá no lo fuera) en los sectores de concentración «hispana» de Estados Unidos, y no

pasan meses sin que un periódico informe sobre luchas territoriales entre mexicanos y puerorriqueños en una ciudad verdaderamente bilingüe como Nueva York[2].

No obtante, hay otra manera de establecer diversidad en la lengua, hecho que será inevitable con los hijos de los actuales hispanoamericanos que residen en España. Por otro lado, es natural que al hablante se le «peguen» giros y usos del país donde reside, o que los prefiera, y esa habla es parte del futuro transatlántico del español. No vayamos muy lejos, y veamos su empleo en la norma culta. El recientemente fallecido escritor chileno, Roberto Bolaño, textualiza el habla y escritura transatlánticas en sus cuentos, incluso en la colección póstuma *El gaucho insufrible*. Su uso del «vosotros» y de varios «españolismos» de parte de los personajes, aún cuando son hispanoamericanos, y del mismo Bolaño en sus entrevistas, podría parecer artificial para el hispanohablante que no vive en España. Sin embargo, tal vez sea la mejor manera de tender puentes lingüísticos, ya que en ningún momento pierde su discurso el sabor natural (su placer erótico, como bien explica Pérez Firmat) que produce en cualquier hispanohablante el uso de registros españoles o hipanoamericanos.

Por el desconocimento de esos cruces, que ocurren en otros centros en que se posibilita cierto tipo de bilingüismo y biculturalismo, es grave que hoy la policía del alfabetismo estadounidense haya asaltado los textos de educación primaria y secundaria. Consideremos algunos de los estereotipos que la patrulla dice evitar al escribir sobre los hispanos estadounidenses, imposiciones que Ravitch recoge de un glosario compilado por asesores de escritores y redactores que preparan libros de texto para alumnos de jardín de infancia a secundaria:

— Latinos que trabajan en campos agrícolas.
— Hispanos que son cálidos, expresivos, y que muestran sus emociones.
— Hispanos en locales urbanos (guetos o barrios).
— Hispanos vestidos con colores brillosos, mujeres mayores de negro, niñas con vestidos.
— Mexicanos moliendo maíz.

[2] *Véase* The New York Times *del 6 de septiembre de 2003, que informa sobre «el abismo étnico» entre ellos en «El barrio» de Manhattan. Véase también Amparo Morales, «Desplazamiento y revitalización del español en los Estados Unidos: panorama general»,* Insula *LVIII. 679-680 (julio-agosto 2003); pp. 2-8, que en verdad no toca la batalla cultural del español detrás de las cifras. Literatos como Carlos Fuentes pontifican de manera transparente y oportuna sobre la «mancha» mestiza en constante expansión que es el español, mientras otros consideran, tal vez con razón, que las telenovelas crean los puentes y diálogos que necesitamos. Pero pocos (Pérez-Firmat sería la excepción) tratan cómo la lengua compartida es uno de los pocos elementos de identidad real, por positivamente voluble que sea.*

Si los hispanos recién llegados a Estados Unidos vivieran y hablaran de acuerdo a esas reglas, un buen número de ellos tendría que evitar asiduamente una gama de actividades y comportamientos. Igual de grave es la presuposición de que los hispanos pertenecemos a una sola clase o a una o dos nacionalidades, por no decir nada de la falsa utopía según la cual todos los hispanos son «hermanos». Para que las normas de arriba (apenas cinco de más de tres decenas) den fruto, propongo que todo inmigrante hispano haga los siguientes esfuerzos:

— Si tiene un título universitario pero no habla inglés, no trabaje en granjas o fábricas. No importa que tenga que mantener a su familia, que no tenga tiempo para cursos de inglés, y que esté contento de tener un empleo.
— Sea distante y frío. No mire culebrones hispanoamericanos en la tele.
— Viva en los mejores barrios universitarios, ya que los barrios (olvídese del significado real del término) pobres cerca de esas instituciones están reservados para profesores que investigan sobre el bilingüismo, exclusivamente en inglés.
— No perfeccione su inglés; hacerlo alteraría las estadísticas de los académicos que hacen hincapié (en inglés) en su capacidad innata para ser bilingüe y bicultural.
— Así usted sea una señora mayor y esté de duelo, vístase como Jennifer López.
— Los autores de las guías atribuirán su falta de respeto a «su cultura».
— Evite comer pupusas salvadoreñas, tortillas mexicanas, plátanos, etc., porque sólo los angloamericanos pueden disfrutarlos sin crearse traumas culturales.

Por supuesto, se encontrará viviendo en un crisol de contradicciones. Sí, es preferible presentar al hispanoamericano como muy inteligente, ambicioso, trabajador y competitivo. Pero se tendrán que tener en cuenta otras pautas que recoge Ravitch sobre las imágenes que hay que evitar en Estados Unidos al hablar de los asiáticos: muy inteligentes, ambiciosos, trabajadores, competitivos.

El problema es que estas reglas quieren evitar estereotipos; cuando todas tienen el efecto de homogeneizar lengua, cultura, pensamiento, sexualidad y aun la apariencia. Me pregunto si, en vez de consultar a académicos que se apropian de «esencias» a través de reticencia y eufemismos, esas reglar se determinaron después de entrevistar a obreros reales, a jóvenes hispanos que nunca dejarán la fábrica a la que llegaron, a abuelas

que viven en un mismo piso con hijos y nietos, o a granjeros que no quieren más que trabajar en el campo. La mentalidad capitalista, aun en los «progresistas», no permite concebir que algunos seres humanos se contenten con lo poco que pueden conseguir.

Las condiciones de la Hispanoamérica actual son parcialmente responsables de los estereotipos con que se victimiza a los hispanoamericanos en Estados Unidos y, en menor grado, en España. Pero también son responsables las imposiciones pedagógicas que cambian cosméticamente ciertas realidades que nos han definido históricamente. Como comprueba Ravitch, la censura estadounidense al respecto es de derecha y de izquierda. No obstante, en ésta última abundan los académicos paternalistas y condescendientes que imponen reglas y quieren que adoptemos una cosmovisión particular, que se basa generalmente en un utopismo trillado sobre los «nativos» y en un sentido de culpabilidad politizado contradictoriamente.

Ravitch, en una nota posterior a su libro publicada en *The Wall Street Journal* del 13 de febrero de 2004, apunta que la gran ironía de cotinuar revisando textos para hallarles prejuicios y hacerlos más sensibles es que comenzó con la esperanza de alentar la diversidad, para asegurar que el material pedagógico incluyera a gente de diferentes experiencias y transfondos sociales. La realidad es que, por lo menos en el mundo anglosajón (el Reino Unido no se queda atrás), esas buenas intenciones se han convertido en un sistema burocrático que suprime toda evidencia de diversidad y reduce a todo el mundo a seres intercambiables cuyas diferencias no debemos aprender.

Las «sugerencias» que la política lingüística ha impuesto a los libros de texto y las aulas no tienen ni ética ni sentido. También son pedagógicamente precarias, porque les dan a los alumnos hispanos de ese país una confianza social mal fundada, en vez de una visión realista de cómo las imágenes se convierten en estándares. ¿Por qué permitimos que las imposiciones políticamente correctas reacondicionen a los jóvenes —acaso los más vulnerables para ser adoctrinados— de maneras claramente forzadas? Tal vez porque los ideólogos académicos, cínicos ante de la alteridad, se sienten bien si pueden cambiar realidades lingüísticas. Detrás de ese comportamiento también está la falsa noción de que si sólo pudiéramos hablar con el «otro» y como él, todos nos llevaríamos magníficamente. Hacer eso es ignorar que se causan conflictos cuando hay una percepción demasiado clara de intereses diferentes. A la vez, es negar que esos gestos simbólicos no alteran para nada las vidas reales de los hispanos, que ahora son usurpadas por inquisidores y gerentes de prejuicios para hacer alarde de su preocupación.

"CASA PALMA"

GRANDES ESTABLECIMIENTOS SUDAMERICANOS DE CALZADOS

BUENOS AIRES:
Carlos Pellegrini, 78. — Corrientes, 838.
Dirigir correspondencia a CORRIENTES, 838.

SOLICITE CATALOGO N.º 22



MODELO N.º 488. — En cabritilla charolada, vivos oro. En cabritilla negra, vivos charol. En cabritilla marrón, rejilla gamuza marrón, vivos oro. Taco de 5 ½ ctms. únicamente

$ 14.90

MODELO N.º 472. — En cabritilla charolada, tira gamuza negra, pasa cinta gamuza negra. En cabritilla negra, tira y pasa cinta charol. En cabritilla marrón, pasa cinta beige. En gamuza negra, tira y pasa cinta mate. Taco de 5 ½ ctms. únicamente

$ 14.90



MODELO N.º 480. — En cabritilla charolada y gamuza negra, vivos París. Todo en cabritilla charolada, vivos París. Lamé plateado, rosas negras. Lamé plateado, rosas tornasol. Taco de 6 ctms. únicamente

$ 14.90

MODELO N.º 489. — En cabritilla charolada, combinado gamuza negra. En cabritilla negra, combinado gamuza negra. En cabritilla marrón, combinado gamuza marrón. Taco 5 ½ ctms. únicamente.

$ 14.90



MODELO N.º 483. — En cabritilla charolada, vivos camello. En gamuza negra, vivos charol. En cabritilla marrón, vivos beige. En lamé plateado, rosas negras. En lamé plateado, rosas tornasol. Taco de 6 ctms. únicamente.

$ 14.90

MODELO N.º 479. — En cabritilla charolada, copete gamuza negra, pasa cinta y vivos oro. En cabritilla negra, copete gamuza, pasa cinta y vivos de charol. En cabritilla marrón, copete gamuza marrón, pasa cinta beige. Tacos de 6 y 3 ½ ctms.

$ 14.90

MODELO N.º 327. — En anca de potro negro. En anca de potro de color. En gum-metal negro. En gum-metal de color.

$ 14.90



MODELO N.º 494. — En gum-metal negro. En gum-metal de color, como el modelo, todo liso, o todo picado, caña de gabardina gris, beige claro, beige obscuro y negra.

$ 14.90



CASA EN ROSARIO: SAN MARTIN, 835

Carta de Argentina. Los frágiles museos unipersonales

May Lorenzo Alcalá

Los coleccionistas, los marchantes y los simples amantes del arte, festejamos ruidosa y esperanzadamente, en 2001, la inauguración del *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)* constituido sobre la colección de Eduardo Costantini. Se trataba de un emprensimiento sin precedentes, por lo menos en Argentina, tanto por la calidad de la colección, como por las instalaciones del museo, que se construyeron especialmente en una de las zonas más caras de la ciudad, a partir un proyecto seleccionado en un concurso internacional de estudios de arquitectura.

La colección, atesorada en menos de una década por el financista Eduardo Costantini, puede merecer alguna objeción sólo si se intenta leerla desde una posición esquemáticamente historicista: es verdad que no abarca todos los movimientos del arte moderno y contemporáneo, ni la producción de todos los países de Latinoamérica. Pero es una excelente selección de obras de los artistas más significativos, hitos en el mapa vanguardista de la región.

Los anuncios y designaciones que acompañaron a la inauguración completaron un cuadro muy auspicioso: muestras antológicas temporales de artistas latinoamericanos que serían producidas por el propio museo –o en coproducción con instituciones de otros países–, cuya calidad estaba garantizada por los antecedentes del director, que había seleccionado por concurso internacional, el mexicano Agustín Arteaga. Todo ello sería sostenido por aportes del fundador, es decir que se trataba, y se trataría en el futuro, de un esfuerzo unipersonal.

La fragilidad institucional emergente del patrocinio unipersonal quedó demostrada a poco de andar: en los meses siguientes a la devaluación de la moneda nacional –que triplicó el costo del dólar– se cancelaron todos los emprendimientos internacionales proyectados para el 2002 y el 2003, comenzando por una muestra de Roy Lichstenstein –que las instituciones norteamericanas comprometidas consintieron en mantener, a pesar del síndrome generado por el atentado a las Torres Gemelas y la profunda crisis en que aparecía inmersa la Argentina–, cuya suspensión fue anunciada menos de un mes antes de la fecha de la inauguración. Ante semejante

repliegue, el director presentó su renuncia que, elegantemente, fundamentó en su deseo de «dejar en libertad al señor Costantini para realizar los cambios y ajustes necesarios en el plan original[1]».

No se sabe con certeza si, también en relación con esta renuncia, se cancelaron (¿temporalmente?) la incorporación al Malba, en comodato, de las colecciones de María Luisa Bemberg y, sendas, de los empresarios Eduardo y Ricardo Gruneisen, así como la efectiva constitución de un Consejo Internacional, que habría estado integrado por tres directores de museos de Europa y Estados Unidos, tres críticos y tres académicos de arte internacionales.

Durante esos dos años, sólo se han realizado en el Malba muestras de artistas argentinos; algunas muy esperadas y exitosas, como la de Guillermo Kuitca –que antes se había expuesto en el Palacio Velázquez de Madrid, aunque ésta con mayoría de obras proveniente de colecciones argentinas –o la de Jorge de la Vega, que pareció hasta innecesaria– por el corto tiempo que medió entre ésta y la realiza en el Centro Cultural Borges (1995), donde prácticamente se exhibieron las mismas obras.

El argentino Marcelo Pacheco –vinculado a Eduardo Costantini desde la etapa de construcción de la colección– fue designado curador[2] del Malba y en los planes inmediatos de muestras temporales sólo figuran artistas locales, como Víctor Grippo, o exhibiciones organizadas y financiadas desde el exterior, como una colección de surrealismo proveniente de Israel. No hay dudas de que este giro introspectivo de los proyectos circunstanciales no desmerece la colección permanente, pero sí desdibuja el perfil del museo como centro de difusión, crítica y estudio de arte latinoamericano.

A pesar de esa experiencia frustrante, por estos días y coincidentemente con su cese[3] como Presidenta del Fondo Nacional de las Artes, la empresaria Amalia Lacroze de Fortabat anunció personalmente la pronta habilitación del edificio que, en Puerto Madero, albergará su colección de arte. Ésta ha sido conformada en un período más prolongado –posiblemente iniciada a finales de los sesenta– y tiene un contenido diferente: las obras más sobresalientes pertenecen a los inicios de la modernidad (Turner, por ejemplo), aunque también cuente con importantes muestras del arte rioplatense del siglo XX.

[1] *Agustín Arteaga, después de un prudente silencio, ha sido designado Director del* Museo de Ponce, *en Puerto Rico.*

[2] *La diferente denominación no es un dato menor.*

[3] *La finalización del período (renovado) de la Presidencia del Fondo Nacional de las Artes, no estuvo exenta de diatribas públicas recíprocas, completamente innecesarias.*

A mayor abundamiento, circula algo más que un rumor sobre el futuro Museo Blaquier que permitiría, por primera vez, el acceso del público a la mejor colección de arte argentino contemporáneo existente en el mundo, construida durante décadas de exquisitez y anticipación y que, hasta ahora, había sido reservada a unos pocos privilegiados.

Esta suerte de epidemia de museos de arte privados, en una Argentina que apenas comienza a salir de la crisis más grave de su historia, no deja de ser curiosa ya que, ni responde a una tradición institucional propia, ni a los modelos ofrecidos por el primer mundo –especialmente por Estados Unidos, donde han demostrado eficiencia por un tiempo prolongado.

Hasta hace poco tiempo en Argentina, el museo era una institución que se consideraba del ámbito público y una de las responsabilidades culturales del Estado. Aún durante la década del noventa, cuando la privatización hasta de funciones consideradas estratégicas se generalizó, nunca se escuchó siquiera que se pensase en privatizar un museo. Las iniciativas particulares en la materia han sido aisladas y de envergadura muy limitada –como el Museo del Mar, de Mar del Plata.

El modelo norteamericano, cuyo ejemplo más paradigmático –por antigüedad y prestigio– es el MOMA, tiene características diametralmente opuestas al que se está gestando en Argentina: se trata de una institución sin fines de lucro, creada por un grupo de empresarios, coleccionistas, que funciona en forma independiente de ellos, controlada por un consejo y dirigida por un director con gran autonomía. La diferenciación entre los fundadores y la institución fue fundamental para que evolucionara con las características que le son propias: sus presupuestos son conformados por donaciones de muy diversa procedencia; su colección está integrada por obras que provienen de variadas colecciones privadas, y las decisiones sobre compras y muestras se toman con un alto nivel de profesionalización.

El modelo de instituciones museísticas financiadas por una persona o una empresa hay que buscarlo en España, culturalmente más cercana, donde los centros sostenidos por empresas tienen garantizado un fondo fiduciario que devenga renta permanente –la que, a su vez conforma el presupuesto– o son fundaciones financiadas por macroempresas, semipúblicas o relativamente privatizadas, pero en todo caso de socios múltiples.

A lo que me refiero es que, aun las experiencias españolas, más semejantes a las argentinas por la acentuación del personalismo, hay una mediatización entre el benefiaciador y la institución creada y por él beneficiada. En una Argentina que comienza a asomar la cabeza del agua y que no tiene un museo de arte contemporáneo estatal, acorde con su trayectoria como epicentro cultural de Latinoamérica, nos encontramos con tres iniciativas

privadas, de enorme magnitud hasta para países mucho más solventes, que se superponen como mapas de papel de calcar, que no coinciden exactamente en sus límites, sino que, de uno en uno, se extienden hacia ángulos diferentes.

Si yo tuviera que hacer el dibujo del mapa de los museos Costantini, Fortabat y Blaquier superpuestos, diría que la colección de arte argentino debería ser el corazón del diseño, el arte latinoamericano rodeándolo y el inicio de la modernidad abriendo camino. Si tuviera que imaginar una institución, pensaría que una fundación integrada por todas las grandes empresas, argentinas y extranjeras radicadas en el país, que cosntruyeran o articularan un gran edificio para el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Buenos Aires, con todas las colecciones existentes, públicas y privadas, con un consejo autónomo, con un director prestigioso e independiente de las presiones sectoriales.

Eso supondría declinar personalismos y ponernos a construir instituciones culturales serias y fuertes que, como la democracia que instauramos en 1983, sea resistente a las crisis coyunturales.

La generación de la República
Entrevista con José Esteban

Blanca Bravo Cela

Conocí a José Esteban en el bar Chicote hace unos años cuando llegué a Madrid buscando información sobre Andrés Carranque de Ríos. Esteban era un argumento de autoridad en el tema porque había seleccionado *La vida difícil* para su colección Turner que rescataba a escritores desconocidos para el gran público. Me preguntó el motivo de mi interés por Carranque y respondí algo así como que su literatura con carácter, directa e incisiva, me había cautivado cuando me cayó en las manos, en la Biblioteca de Hispánicas de la Universidad de Barcelona, el volumen que precisamente él había editado veinte años antes. Empezamos entonces a hablar de Carranque y de los otros, los demás olvidados. Con la oportunidad de publicar un dossier dedicado a ese grupo literario, me puse de nuevo en contacto con él y tuvo la amabilidad de responder por carta a un cuestionario que se parece bastante al diálogo que mantuvimos hace ya tiempo y que por suerte o por desgracia mantiene su actualidad.

José Esteban tiene un espíritu inquieto e interrogante que le ha llevado a dedicarse a las iniciativas más diversas para tratar de encontrar respuestas al interrogante del olvido calculado de ciertos autores literarios. La escritura de ensayos y obras de creación y la edición selectiva, basada en criterios de calidad, de textos de escritores olvidados por la historia de la literatura oficial han sido dos de los caminos que viene desarrollando en este sentido. El amor por Madrid –¿madrileñismo?– le ha inspirado para escribir *El Madrid liberal* y el *Breviario del cocido*, el interés por figuras peculiares le ha convertido en biógrafo –de Meléndez Valdés, Valle-Inclán y recientemente de Mateo Morral– y, lo que nos importa más ahora, la curiosidad por los años de la República le ha llevado al estudio de la época y al rescate de plumas de entonces. Describió el ambiente de esos años treinta en *El Madrid de la República*, pero antes ya se había dedicado a analizar la tarea de muchos de esos escritores –dedicó espacio a Alicio Garcitoral, a Manuel Ciges Aparicio, a Joaquín Arderíus–, a estudiar las publicaciones periódicas de la época y a rescatar, junto con Gonzalo Santonja, textos de aquellos escritores de izquierdas que durante la República escribían con notable éxito y que quedaron después relegados a un olvido

de décadas, injusto en muchas ocasiones. En la década de los setenta dirigió una colección de novela social de la editorial Turner, que resucitaba nombres que muchos españoles escuchaban por vez primera –encontramos títulos de Felipe Trigo, César Muñoz Arconada, José Díaz Fernández, Andrés Carranque de Ríos, Arturo Barea–. Esta iniciativa resultó polémica para muchos que la veían como una labor de arqueología literaria, mientras que para otros suponía la posibilidad de leer a escritores cuya ideología contraria al régimen les había valido la prohibición durante la dictadura franquista. Vamos al recuento y la valoración del editor.

—¿Podemos hablar de una generación de escritores de narrativa social o –siguiendo la terminología utilizada por Francisca Vilches de Frutos– de una generación del «Nuevo Romanticismo»?

—¿Qué duda cabe? Generación o grupo, que viene a ser lo mismo. Pero lo cierto es que hacia 1928, un grupo de escritores irrumpe como una tromba en la vida pública española, un grupo enriquecido políticamente en la lucha contra la Dictadura y consciente de la necesidad de cambios en las estructuras básicas del país.

Esta nueva generación, que convive con los restos de la del 98 –Valle-Inclán y Unamuno levantan sus airadas voces contra Primo de Rivera–, con la del 14 –Ortega, Pérez de Ayala, Ciges Aparicio–, quiso asumir desde muy pronto las responsabilidades a que le llamaba su hora histórica, ya que «pocas fechas en la historia habrán aparecido tan estimulantes para el hombre español».

Esta generación ha soportado ya numerosos calificativos: «del nuevo romanticismo», «la otra generación del 27», entre otros. Yo preferiría llamarla generación «de la República».

—¿Cómo evalúa hoy la literatura de los narradores de los años treinta? ¿En qué posición cree que se encuentran estos autores en el mundo literario actual, el de inicios del siglo XXI?

—Como la de grandes escritores y grandes novelistas. Cuando, ya en la década 60-70, inicié su recuperación no lo hice, como se me acusaba, porque fueran perseguidos o republicanos o exiliados sino, exclusivamente, porque eran grandes escritores. Sus novelas, sus ensayos, su aportación literaria en fin está hoy llena de enseñanzas. Acusados de que escribían mal, resulta que, por ejemplo, *El blocao* es uno de los libros mejor escritos de la literatura española de todos los tiempos. Y así podríamos seguir con muchos de ellos. Aquellas primeras aportaciones de Sender, de Arconada,

las novelas de Carranque, siguen siendo hoy, ya en el siglo XXI, como dices, válidas, buenas, conmovedoras, como no lo son muchas de las novelas escritas después de la guerra y de casi todo el resto del siglo XX.

—Los años setenta se caracterizaron por una explosión testimonial –hay innumerables títulos de memorias que procuran recuperar el pasado que había sido silenciado por la propaganda franquista– y un afán de explicar las cosas desde un punto de vista distinto del oficial. En ese sentido, recuperar las voces de quienes escribían durante la República en contra de militares, eclesiásticos e incluso en contra de una República burguesa, era todo un reactivo. ¿Cómo nació la idea de recuperar esas obras? ¿Tuvo la repercusión esperada la colección de «La Novela Social» en su momento?

—No lo sé, es posible. Pero lo cierto es que en esos años otra nueva generación de futuros escritores llegamos a la vida política y cultural española, cansados de la estolidez franquista, y ya conocedores de esa literatura que durante años se nos había venido silenciando. Contamos para ello con impagables revistas como *Triunfo* o *Ínsula*, que acogieron nuestros primeros trabajos e hicieron posible hacer saber –siempre minoritariamente– que había existido otro tipo de literatura y existían otros nombres. Por mi parte, puedo decir que mi colección *La novela social española*, que editaba en la Editorial Turner fue todo un éxito de crítica y público –como se dice popularmente–. Y no sólo esa colección. Hubo otras como la *Biblioteca silenciada* y algunos otros intentos, de gran interés en su momento, y naturalmente con la relativa atención que estas promociones y búsquedas llevan consigo.

—Herederas de esas primeras reediciones son las recientes –en la última década del siglo XX– de textos aislados de Carranque de Ríos, de Díaz Fernández, del Sender de la magnífica novela titulada Imán. *¿Cree que han pasado desapercibidas? ¿Deberían actualizarse con estudios que mostraran la calidad de estas obras?*

—No puedo creer que mis esfuerzos rescatadores y los de tantos otros cayeran en el vacío. No pasaron desapercibidas, sino, muy al contrario, dieron lugar a diatribas y polémicas, a su inclusión en muchos manuales literarios y a la publicación de una bibliografía sobre el tema y a sucesivas reediciones, que ya quisieran para sí otros movimientos literarios. No hay año sin tesis sobre algunos de estos escritores y la conflictiva época en que vivieron; no hay año sin alguna reedición de sus obras. Y me consta el interés –sin duda siempre minoritario, pero el que despierta toda la literatura lo es– de muchos jóvenes sobre todo por el nuevo romanticismo, esa especie de biblia

de la generación. Y lo sé de buena mano por ser su editor. Nunca pasaron desapercibidas o al menos tanto o tan poco como otras recuperaciones.

—Los manuales de literatura –los manuales generales vienen salvando la laguna– de enseñanza secundaria obvian esta generación. ¿Por qué? ¿No son acaso el germen del tremendismo que se cultivó en la posguerra? ¿No podemos establecer una línea nítida de discipulado que entronca a Pío Baroja con Carranque de Ríos y de ahí a Camilo José Cela?

—Es muy posible que muchos manuales al uso sigan obviando a esta generación, pero lo mismo hacen con muchas otras. Puedo decirte que hoy, a muchos años de aquellas mis primeras recuperaciones, mi visión se ha ampliado. He podido darme cuenta de que la injusticia literaria es mucho más grande y hasta significativa que la injusticia social. Por eso no sólo lucho por la reincorporación a nuestra cultura de aquellos novelistas, sino por la de los bohemios, tanto o más injusta, o la del exilio, verdaderamente increíble.

—Parece claro que hay trabajo hecho en la línea de recuperación de esta narrativa, pero –a la vista del desconocimiento de gran parte del público– hay que continuar con la recuperación. ¿Por dónde seguimos? ¿Tiene algún proyecto para proponer una relectura de estos autores?

—¿Por dónde seguimos?, me preguntas. Pues luchando por completar el injusto panorama que de la literatura española nos presentan o nos imponen. Nuestras historias literarias son una especie de censo o de catastro, a todas luces incompleto, irracional y absurdo. ¿Por qué figuran unos autores y no otros? ¿Por qué nos hacen leer a estos sí y a otros no? ¿Por qué se silencia a unos y se encumbra a otros? Quizá porque la literatura, como la historia, la escriben los vencedores –políticos o literarios, es lo mismo– y por ello necesariemante, como decía una maravillosa canción argentina, tiene que haber otra historia u otra literatura. La búsqueda de esa otra historia literaria debe ser el objetivo principal de los críticos, de los estudiosos y de los escritores en general, en estos tiempos de triunfadores y de olvidos.

Quizá luchar contra el olvido literario ha sido uno de los objetivos de mi vida. Quizá por ello, sigo todavía en la brecha. Y quiero seguir rescatando no sólo a esos magníficos escritores sociales, sino a muchos otros. Para ello, con la impagable ayuda de Abelardo Linares –Editorial Renacimiento–, existe una *Biblioteca de Rescate*, dondo todo olvidado, todo perseguido literario, tiene y esperamos que tenga su asiento.

BIBLIOTECA

La noche, la moral y las palabras*

Quizá sea cierto, como postula buena parte de la crítica, entre la que me incluyo, que de la inabarcable, variadísima y compacta obra narrativa de Francisco Umbral (Madrid, 1932), sea el género novela el que peor se le da, aquel en el que no ha logrado, como sí lo ha hecho en las distintas prosas memorialísticas, en los ensayos de escritor, en los miles de artículos de periódico, cuajar una obra redonda, suficientemente vertebrada, en la que se equilibraran homogéneamente todos sus elementos, que no flojeara en algún aspecto. Esto es una generalización y, como todas, conlleva cierto grado de injusticia, porque: ¿quién sabe definir con rotundidad qué cosa es o cómo debe ser una novela? Y no podemos olvidar, a su vez, que Umbral ha entregado textos excelentes que bajo la convención del género del que vamos hablando han merecido reconocimiento unánime (pienso, por ejemplo, en *Travesía de Madrid, Trilogía de Madrid, Las ninfas, Leyenda del César visionario* o *El socialista sentimental*).

La que nos ocupa hoy merece estar en la lista de urgencia que acabo de hacer porque es sin duda una de las mejores novelas umbralianas, por asunto y por prosa rotunda. En ella, el protagonista, Jonás, es un escritor que se siente atacado, perseguido, por una multitud tan dispar como vengativa. Este profeta de la nada se siente más allá del mundo, acabado por voluntad (el hastío de sí mismo) y por los comentarios de sus enemigos, que el personaje exagera para hacer creer que es toda la ciudad quien le odia, y rumia su fracaso tras una vida de éxito literario en una noche que es un viaje al corazón de las tinieblas interiores y exteriores, una noche que Umbral define como «cementerio de almas», una ronda de noche peligrosa por un Madrid (una pieza más en el mosaico de la novela de Madrid) habitado por una fauna espectral y tenebrosa que se diría escapada de una película de Tarantino. Sexo, drogas, muerte, necrofilia, racismo, falta de escrúpulos... Umbral retrata una realidad anémica en lo moral, en la que la degradación de los seres humanos a meros objetos y la dictadura del dinero definen una aberrante, por general, pérdida de valores. Eso es lo que simboliza ese infierno nocturno, esa noche y sus metales cuya esencia cromática es «una impureza azul, vasta, profunda y errante», metales que también sen de navaja, de cuchillo, de pistola y de las agujas de los picos que se chutan casi todos. Al final, la peripecia se resuelve en un camino de perfec-

* *Francisco Umbral,* Los metales nocturnos, *Planeta, Barcelona, 2003, 200 pp.*

ción hacia el autoconocimiento, de la oscuridad a la luz, de la calle nocturna plagada de asesinos neonazis, lolitas prostitutas, drogadictos y borrachos, camellos y chaperos, académicos homosexuales y marquesas viciosas, a la celda humilde de la prisión, donde todo, ambiente y personaje, se inunda en la luz del sol y en la blancura de las paredes. Allí, Jonás alcanzará una especie de paz estoica, la vida tranquila del que ya no quiere marcarse metas, del que ya no desea nada.

Una de las virtudes mayores de la novela la encontramos en la portentosa capacidad del autor a la hora de crear atmósferas que son tanto físicas como anímicas. Un desasosiego desengañado, un vacío matizado de muerte durante la noche y una especie de optimismo nihilista en la época carcelaria del personaje así nos lo indican.

Relacionado con ello, hay que comentar que Umbral logra la abolición, la congelación del tiempo cronológico en favor de la sensación del tiempo climatológico para mejor envolver la subjetividad del lector en lo relatado («un tiempo cansado, usado, remoto, como algo dejado por alguien en algún sitio, abandonado»). Formalmente, la novela guarda relación con *El Giocondo*; argumentalmente, con *Madrid 650*.

Jonás, un Max Estrella de los años 90, misógino y menorero, señalado ambiguamente por el malditismo, es y no es Umbral. De hecho, en la novela sale un escritor que se llama Umbral, un escritor «altivo o ausente» que «se ha convertido en un solitario», un hombre «indiferente, envejecido y solo», que es amigo suyo. Jonás, en su vía crucis personal, ofrece bastantes rasgos del último Umbral, el que leímos en *Diario político y sentimental*, en *Un ser de lejanías* y en *El socialista sentimental*. Con ese juego de personalidades logra Umbral teñir la novela de un fondo irónico y autoparódico, fondo que se logra mediante un contrapunto muy bien ejecutado entre la distancia y la implicación frente a lo narrado. La mirada que predomina en *Los metales nocturnos* es muy parecida a la de esas obras: una mirada descreída y amarga, sarcástica y paradójicamente sincera. Habla un hombre que lo ha conseguido todo en literatura pero que constata, al acercarse a la muerte, el fracaso que es toda la vida, el sinsentido de tanto afán y de tanta preocupación, un hombre que se confiesa «arrepentido de vivir». La vida es una mera «sucesión infinita de fornicaciones», y siempre engaña. Visto el mundo desde la cumbre se descubre la pequeñez de todo, incluso de uno mismo: «La vida es irónica y no es que deje nuestras plegarias no atendidas, sino que nos da otra cosa distinta de la que pedíamos». Pero su desencanto se torna en denuncia cuando se centra en el fracaso ideológico de la izquierda, en la muerte de una moral que era decencia y

hombría de bien, búsqueda del progreso para España. Así, leemos en *Los metales nocturnos* párrafos que nos recuerdan a lo expuesto en *El socialista sentimental*, cuando el desencanto de la izquierda comenzaba a forjarse. Ahora ya está todo perdido, aunque Jonás piense que, como todo se repite, en el futuro volverá una izquierda capaz de restaurar los valores que fueron sus señas de identidad. Por eso Jonás se autodefine hacia el final de la novela como «un intelectual de izquierdas que había perdido el instinto moral, como todos los de mi raza, con la caída de los valores, el derrumbe de la utopía socialista y la victoria definitiva del capitalismo popperizado».

La tensión estilística del texto es la habitual en Umbral. Hablar de imaginación verbal, de torrente metafórico, de riqueza expresiva, es casi redundante en este autor. Umbral convoca en esta novela a muchos de sus maestros de siempre: Quevedo, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna... Matizadísimo en el pensamiento y en el sentimiento, detallístico hasta la virguería léxica, con una soberbia capacidad expresiva que hace simultáneos varios registros, Umbral nos ha brindado una novela que está muy por encima de la mayoría de las que se publican en España actualmente. Si esta novela de un escritor acabado, bendito acabamiento.

Marcos Maurel

La hora de Farinelli*

Hablando de la obra de Gide, Borges señaló a Francia como el país más literario del mundo. Todo en él es discutible (en el mundo e incluso en Borges), pero algo de eso hay si atendemos a la manera en que la herencia cultural y literaria de ese país emana como agente activo, perfila históricamente su carácter contemporáneo. En la actual literatura francesa, entre el mediático Michel Houellebecq y el enigmático Pascal Quinard, se desenvuelve sin fisuras en buen ejemplo de ello, un escritor de esos a los que se les reconoce la «enfermedad de la literatura», esa anomalía abocada a la nada que singulariza a los barrocos, a los obsesivos, a los perseguidores de una cadencia, la del lenguaje. Se trata de Pierre Michon (Cards, 1945), un tipo que vive alejado de los círculos literarios parisinos en un barrio a las afueras de Orleans. Uno de esos escritores para quien la literatura no es menos esencial que la vida, no necesita coincidir con la realidad porque tiene más fuerza que la verdad.

«*Vidas minúsculas* es un libro que habla en cierta manera de mí, son historias de hijos desastrosos que hablan de padres desastrosos».

* Señores y sirvientes, *Pierre Michon, Traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Anagrama, Barcelona, 2003, 198 pp.*

Michon, hijo de una maestra rural y un padre soldado que se va de casa sin dejar rastro, escribe su primer libro como «un dispositivo colocado frente a un espejo». Tras una infancia plagada de ausencias, abandonado al alcohol y los barbitúricos, ingresado repetidamente en clínicas de desintoxicación, busca refugio en la escritura, pero ésta tarda en aceptarle. Cuando finalmente lo haga, será sin tapujos, amor ciego. Hasta los 38 años no publica esa pequeña joya de apenas un centenar de páginas titulada *Vidas minúsculas,* uno de esos libros que circula de boca en boca como una consigna y termina generando una ola de entusiasmo soterrado entre incondicionales adeptos. *Vidas minúsculas* es un compendio de existencias anónimas vinculadas afectiva o familiarmente al pasado del autor, que se oculta entre el ramaje de la figura del biógrafo. Un biógrafo biografiado, una autobiografía realizada a través de la reconstrucción de vidas ajenas. De perfil similar al de Claudio Magris o W. G. Sebald, pero con una textura poética de raigambre barroca, también fusiona biografía íntima e historia, una historia anónima evocada desde una perspectiva de presente. Ya lo ha dicho Rafael Narbona, su escritura participa de esa hibridez que define el rumbo de la literatura más reciente. Escribe Michon sobre uno de los personajes de *Vidas minúsculas:* «No le faltaba inteligencia, seguramente decían que *aprendía rápido,* y, con el sentido común lúcido y apocado de los campesinos de antaño que relacionaban las jerarquías intelectuales con las sociales, mis abuelos, sobre la base de vagos indicios, elaboraron, para dar cuenta de esas cualidades incongruentes en un niño de su condición, una ficción más conforme con lo que consideraban verdadero». La clave de su escritura radica ahí, en la fuerza de esos gramos de ficción que se asemejan a la verdad más que la propia verdad. En ese sentido, interesa revisar ahora el capítulo dedicado a la evocación de sus inicios en la escritura. Con la avidez del explorador, Michon rastrea su memoria personal y la colectiva de las bibliotecas con la avidez de poblar con palabras el hueco de tanta ausencia. En su retiro de Mounioux, coloca cada mañana la hoja sobre el escritorio, los instrumentos del ritual en su sitio, rodeado de libros que intercedan a su favor, pero no llega ese hermoso ángel bizantino que le tienda la pluma fértil arrancada de sus propias plumas: «Perdido en esas piadosas sandeces, olía a sacristía (no creo que el olor me haya dejado hoy en día); las cosas decaían; había olvidado a las criaturas, al perrito que mira tan inocentemente a San Jerónimo que escribe en un cuadro de Carpaccio, a las nubes y a los hombres, a Marianne con pasamontañas corriendo detrás

de un tren. Y, claro, la teoría literaria me repetía hasta la saciedad que la escritura está ahí donde no está el mundo; pero me había dejado estafar: había perdido el mundo, y la escritura no estaba». A veces abrimos y cerramos cajones buscando algo que no aparece hasta que dejamos de buscarlo, algo así le ocurrió a Michon con la escritura. Era cuestión de tiempo, porque en él ya se estaba germinando el mal de Rimbaud, la trasfusión de la literatura a la vida. «Escriba lo que escriba, siempre tengo que estar identificado con el paisaje», y en *Rimbaud el hijo* el paisaje será el propio Rimbaud. Michon asume con el poeta icono que la existencia sólo se justifica como materia artística.

Señores y sirvientes nace de la misma intuición. Al igual que en los dos libros anteriores, crea una armósfera donde lo acontecido y lo no acontecido juguetean, «lo demostrable se confunde con lo posible y lo imposible campa a sus anchas con plena credibilidad», en palabras de Borja de Miguel. Los personajes viven a merced de la fuerza del lenguaje narrativo, barroco en su gestación, moderno en su alumbramiento. Michon considera que la auténtica virtud del hombe de letras es la eterna reactivación de la literatura, la importancia de la emoción poética, imprimir cadencia a la lengua. *Señores y sirvientes* integra cinco textos dedicados a otros tantos pintores: Vincent Van Gogh, Francisco de Goya, Antoine Watteau, Piero della Francesca y Claudio de Lorena. El título hace referencia a lo más significativo del conjunto: la perspectiva de un personaje secundario, aprendiz o modelo, que le permite a Michon una mayor libertad a la hora de jugar con lo acontecido y lo no acontecido. Del mismo modo que sus abuelos antaño, le permite elaborar una ficción más conforme con lo que considera verdadero. Como a través de la oreja en el primer fotograma de *Terciopelo azul,* nos adentramos entonces en la vida de Joseph Roulin, el cartero de Van Gogh, a través del retrato que éste le hizo en Arles. Roulin, que nada sabía de la teoría de las bellas artes pero que, ya anciano, «lloraba al acordarse de la calle de Arles en la que se instalaban por las mañanas, bajo los plátanos, uno para pintar y el otro, él, para darle conversación, en aquellos tiempos en que la vida era más barata y la gente tenía una mentalidad sana, cuando estaba en otra época y otro lugar». Mientras cavila sobre qué habría dicho Van Gogh con la importante suma de dinero que le ofrecen por ese retrato, acaba regalándolo al marchante que se presenta en su cocina, a condición de que se supiera que antes se lo había regalado el artista en persona al señor Joseph-Étienne Roulin. «¿Quién decidirá qué cosas son hermosas y por ello valen mucho ante los hombres o no valen nada?», se pregunta y nos preguntamos.

La maja que vistió y desnudó Goya recuerda desde su vejez aquella silueta rechoncha embozada en una capa, adentrándose en la Corte a lomos de su mula, recién llegado de Aragón para participar en los galardones de las academias, sin éxito, esperando que llegase su hora, sin certidumbre de que llegase, pacientemente, con mucha torpeza ante los maestros que admira. Charles Carreau, párroco de Noguent, recuerda los últimos años de Watteau en la villa, viviendo de pan untado con cebolla, hospedado en casa de Le Fevre, ocupando solamente un destartalado salón azul, «allí metido, con todas las ventanas cerrándole la entrada al verano, entre el espantoso olor a trementina y a aceite, sus repentinos ataques de tos». Aquellos tiempos en que posaba para él vestido de Pierrot, retrato que un buen día le regala «con esa expresión asqueada que tenía siempre cuando ponía los ojos en una de sus obras; la ejecución era inferior a eso que él consideraba sus ideas, tenía al arte muy por encima de eso que él practicaba». También Lorenzo d'Angel, discípulo de Piero della Francesca, personaje desde el que Michon indaga en la figura del eterno discípulo: «el hecho de haber visto cómo trabajaba aquella mano y trabajar, no obstante, con otra mano; era aquello de querer pintar y no ser el mejor, pero tener que pintar pese a todo porque sólo eso se ha aprendido, aunque sólo se haya aprendido para ser el mejor». Del mismo modo Gian Domenico Desiderii, que trabajó durante veinte años con Claudio de Lorena y recuerda desde Mantua el lejano encuentro con «ese viejo loco», encuentro previo a la impagable visión de una doncella aristocrática arremangando todos sus tules y orinando en medio del bosque. En pasajes como éste muestra Michon todo su fulgor, una potencia narrativa abocada a consumirse en distancias cortas, eso sí, tan intensas como esa hora del atardecer en que aún hace calor pero ya se alargan las sombras.

Jaime Priede

Narrativa completa de Juan Valera*

El volumen segundo de las *Obras Completas* de Juan Valera (Cabra, 1824-Madrid, 1905), recoge las novelas *Margarita y Antonio, Pepita Jiménez, Las ilusiones del doctor Faustino, El comendador Mendoza* y *Pasarse de listo.* La obra de Valera es de una gran variedad y riqueza, abarcando poesía, teatro, crítica, ensayo, filosofía, narrativa, y, sin que esto se lo propusiera, el género epistolar, en el que quizás sea uno de los más notables de los escritores del siglo XIX. Los nueve volúmenes proyectados por la biblioteca Castro no comprenden dicha correspondencia, que está siendo admirablemente publicada por la editorial Cátedra, y quizás no estaría mal que esta oportuna iniciativa se cerrara, no con toda la correspondencia –necesariamente desigual– sino con una antología. Junto con alguna novela suya y varios ensayos críticos, creo que al gran polígrafo andaluz se le seguirá leyendo por su variada y rica correspondencia.

Margarita Almela señala la solidez y coherencia de la estética de la novela de Valera, roída por el difícil esfuerzo de conciliar –lucha significativa de su siglo– idealismo y realismo. La dualidad conflictiva es uno de los elementos constantes del mundo ficcional del autor de *Pepita Jiménez.* Hay en sus personajes una concepción arquetípica que necesariamente ha de chocar con el medio, pero lejos de entenderse desde una perspectiva social, la respuesta se busca en la individualidad, en la psicología, en el alma del personaje. Los individuos, pues, se agitan en su propia condición, inmersos en un medio que podría haber sido ese o cualquier otro, aunque –según Valera– es necesario ceder y reconciliarse con las limitaciones del «mundo». A diferencia de Pérez Galdós, en Valera los personajes no son costumbristas sino que hablan –como le dijo Clarín– como él.

El segundo volumen recoge las novelas publicadas desde 1879 a 1899: *Doña Luz Juanita la Larga, Genio y figura* y *Morsamor.* Entre la primera y la segunda hay dieciséis años de distancia, años dedicados a distintos trabajos pero también, en buena parte, de honda sequía literaria. Juan Valera deja claro en esta segunda parte su oposición –no podía ser de otra manera– al naturalismo. En *Juanita la Larga* el amor triunfa contra las trabas y convencionalismos sociales. Como señala Almela, si en *Apuntes sobre el nuevo arte de hacer novelas* se encuentra su respuesta crítica al naturalismo, en esta novela la crítica nace de los mismos presupues-

* *Juan Valera,* Obras completas, *volúmenes II y III, Introducción y prólogo de Margarita Almela, 1008 y 782 páginas. Biblioteca Castro, Madrid, 2003.*

tos novelísticos. En cierto sentido se inspiró en su propia experiencia amorosa, cuando desempeñando el cargo de ministro plenipotenciario en Washington, se enamoró, siendo correspondido, de una joven de veinte años (él tenía cuarenta y tantos), hija del secretario de Estado del presidente Grover Cleveland. Tras una intensa relación, cuando Valera se disponía a regresar a Europa por orden del gobierno español, la joven se suicidó en la antesala de la embajada de España. Pero lo que en la realidad fue tragedia halló, en la ficción valeriana una respuesta positiva, expresando así sin duda el deseo del mismo Valera. *Morsamor* cierra el ciclo novelístico de Valera, una obra que impactó a Clarín y a muchos lectores de su tiempo por su mezcla de lo heroico y lo burlesco, muy ajena al tono que por las fechas comenzaba a marcar la llamada generación del 98, un poco ajena, salvo el quijotesco Unamuno, al espíritu de Cervantes, desde el cual puede leerse con provecho dicha obra.

Juan Malpartida

En la cocina de Proust*

Hace años, Philippe Kolb, paciente editor de la interminable correspondencia proustiana, exhumó el primero de los cuatro cuadernos de apuntes ahora publicados. Se trata de una lectura para seguidores del escritor, por su carácter caedizo, las abundantes tachaduras y sobreentendidos que, con excelente criterio, van aclarando las notas de los compiladores.

No deja de admirar el hecho de que muchas páginas de la novela entonces en curso y que se distribuyen por volúmenes muy separados en el tiempo, ya estén aquí resueltas y corregidas. Se ve que Proust tenía en su imaginación el conjunto del enorme libro, a la vez que sostenía una minuciosa cohabitación dialéctica con él.

En efecto, la obra de Proust es, entre otras cosas, la historia de un escritor que se va formando mientras escribe y se pregunta si es o no un novelista. Además, al lado, es también el relato de una devoración: poco a poco, al decir insistentemente *yo,* el Narrador anónimo se «come» a Marcel Proust, de la misma manera que la guerra de 1914 va impregnando el dietario y la ficción. En su burbuja de tiempo, tirado en su cama de asmático entre

* *Marcel Proust,* Carnets, *ed. Florence Callu y Antoine Compagnon, Gallimard, Paris, 2002, 444 pp.*

murallas de corcho y envuelto en humos de polvos Legras y corazas de algodón, Proust rumiaba un banquete de tres mil páginas cuyo plato principal era él mismo: el señor Yo se alimentaba de Marcel Proust.

Si apelo a la figura alimenticia es porque se constituye en la metáfora principal del discurso proustiano. Los olores, los sabores y los colores de los alimentos son el punto de partida de sus figuraciones: el mundo está allí, objeto de apetencia (apetito: hambre) para ser devorado, hasta que se convierte en un organismo que nos devora: el Tiempo.

Se advierte en los apuntes que el trasiego de nombres se parece a la tarea de una cocinera (la materia prima cambia de nombre al ser guisada) y la persona de Françoise, la principal gastrónoma de la novela, adquiere un sesgo protagónico. Me atrevo a opinar que el trozo de buey metido en su cárcel de gelatina es la réplica al cisne mallarmeano, prisionero del hielo, símbolo de la quietud eterna que el arte propone al fugitivo presente de la vida.

Si extendemos las correspondencias, pensando que la *Recherche* es también el examen y el balance crítico de una cultura (por ende: una sociedad) cabe recordar la propuesta de Fernand Braudel: husmear a la puerta de una cocina permite entender toda una civilización.

Es claro que el husmeador Proust es un aprendiz de escritor muy enterado de música, otra de sus obsesiones que aparece apuntada en estos cuadernos. Especialmente, diría por mi parte, la insistente reaparición de tres compositores: Wagner, maestro de los motivos conductores; César Franck, que inficiona la sonata y la sinfonía con la idea recurrente, la circularidad de la forma; y Schumann, el músico declaradamente favorito de Proust, porque es el genio de las intermitencias, de los repentismos y las improvisaciones de suma intensidad poética. La novela proustiana está hecha a golpes de intermitencias del corazón (*coeur*: sentimiento y memoria), disgrega circularmente el tiempo lineal y organiza esta dispersión por medio de los motivos conductores.

Una meditación sobre el arte yace al fondo de estos apuntes. Proust fue, de manera muy personal, una síntesis de narración y crítica, una fórmula fácil de caricaturizar y difícil de seguir. En contra del tópico, amó a Sainte-Beuve y cumplió con un postulado simbolista. Hay arte porque la impresión primera que nos producen las cosas genera un signo que la música inmanente del artista oye pero que la palabra no puede nombrar. Esta impotencia –la dichosa impotencia de la esterilidad en Mallarmé– es la que empuja las palabras por la divagación metafórica, o sea un retorno al origen fabuloso del lenguaje.

El artista es como el enamorado proustiano: genera la realidad del texto, o la historia del amor, porque

el amor, como la palabra, son irreales, impertinentes al mundo, sin correlato con él. Somos incapaces de amar realmente y de ser realmente amados, como somos incapaces de llegar al nombre propio de las cosas. Por eso nos enamoramos y escribimos novelas. Proust lo dijo mejor: escribimos una sola e interminable Búsqueda de lo Perdido. Lo que se perdió en el tiempo y con él, y el arte recobra en el Tiempo y con Él.

La lectura de estos cuadernos es indispensable para la relectura de Proust. Exigen lo mismo que su gran libro: concentración y paciencia. Si las concedemos, seremos capaces de convivir con ese amigo, difícil e imprescindible como los verdaderos amigos. Nos devora pero nos alimenta, que así de paradójico es el artista auténtico.

Blas Matamoro



América en los libros

Jorge Luis Borges, *Xosé Carlos Caneiro, Espasa Calpe, Madrid, 2003, 243 pp.*

Entre otras paradojas, Borges mostró su timidez en las esquinas menos favorables para alguien aquejado por esta contracción pudorosa: las conferencias, los coloquios y las entrevistas de radio y televisión. Por la misma fuerza del azar, una existencia de escaso zigzagueo, solitaria y más bien discreta como la suya tiene para ciertos biógrafos el encanto de una trama formidable, digna de ser librada del olvido con el fin de guiar la atención de nuevas generaciones de admiradores. Así de sencillo. Lo que podemos ver con la perspectiva de tantas entregas biográficas es que apenas hay en dicho relato descubrimientos incómodos, transgresiones deliberadas, intimidades con mucha miga o actos ricos de significación. Pero tanta resonancia en los medios masivos implica algo más. Porque acaso resulte muy tentador situar espejos frente a quien procuró esquivarlos en vida. Más precisamente, el cerco conlleva una impregnación del mismo desconcierto humano —la clave cabalística, el cajón lleno de prodigios y perplejidades por estrenar— en la obra y en su creador.

De otro lado, Borges se expide hoy en el mundo editorial como una poderosa franquicia: sea reclamando el nuevo hallazgo de textos poco divulgados, sea celebrando su identidad a la manera de un modelo magistral, digno de exégesis y de imitación. Podría decirse que el estado de tal afán proviene del portento que Fernando Savater localizaba en este hecho: convertir a un escritor prototípicamente minoritario en autor de masas. En definitiva, un contagio capaz de lograr que la prosa erudita y alusiva de Borges fuera anhelada por una audiencia multitudinaria —la cual, felizmente, aún persiste en ese culto—. Ni que decir tiene que todo ello también fructifica en emulaciones más o menos compulsivas de la ordenanza borgeana. Con todo, el escritor argentino decía que no hay ninguna razón para que un hombre sea famoso, y para confirmarlo con una elección muy pensada, recordaba cuánto admiró de niño el atributo original de *El hombre invisible*, de Wells. Puesto a coquetear con los prestigios, llegó a ennoblecer la derrota por encima de la victoria, por muy confortable que ésta sea, e incluso proyectó esa preferencia en Kafka, a quien le importaba la obra, no la fama.

Se intuye, por otra parte, que algunos cultores sobrevaloran la

caracterización más reiterada por los medios masivos en Borges: la del artista clásico, desdeñoso del presente, extraído del encierro protector de la biblioteca en función del aprecio que le profesa el público (¿lector?). Apelando a los mismos emblemas, el conjunto de analistas borgeanos es bien heterogéneo y merecería distintas divisiones, aunque no faltan ese investigador que sitúa al argentino entre sus precursores y convierte el sondeo en una apelación gozosa, sin ajustes de cuentas ni otros elementos cuestionadores. En este nivel, la biografía puede convertirse en comercio con un imaginario perdurable, del cual no cabe juzgar las imperfecciones, pues, en definitiva, acá se trata de custodiar el perfil de quien halló en el conservadurismo un destino apacible. Cumple varios de estos requisitos quien firma la entrega motivadora de estas líneas: el periodista y escritor Xosé Carlos Caneiro (Verín, 1963), insistente en el universo poético por medio de ofertas como *Da túa ausencia* (1991), *Estación Sur* (1994) y *A Valga do triste amor* (1997), y enfrascado luego en la narrativa, a través de *O infortunio da soidade* (1992), *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei* (1995) y *Un xogo de apócrifos* (1997). Tras recibir el Premio Vicente Risco de literatura fantástica por *A rosa de Borges* (Sotelo Blanco Edicións, 2000), Caneiro vino a rivalizar con otros partícipes del festín que venimos describiendo, y según parece, ello le sirvió para adentrarse en el universo que funda la presente entrega biográfica.

No cabe duda de que la intención de Caneiro puede ser resumida en los rasgos de carácter que aplica respetuosamente a Borges: soñador, pasional, dubitativo, entregado al destino. Por ello, en este libro abundan las alusiones al escritor solitario que camina entre sueños; al estilista cuya providencia era la literatura, lo cual, ciertamente, no disipa la cartografía misteriosas, habitual en estos casos. Asimismo, un confesado apetito por el texto definitivo que reúna las variaciones de relatos y poemas borgeanos a lo largo de los años implica cierta preferencia por el palimpsesto, que por añadidura redunda en el modelo espiral y especular que cuadra a la obra del escritor.

Digamos, para terminar, que si bien carece de novedades radicales, el rastreo documental de Caneiro es prolijo y su exposición, fluida; dos características que tienen virtud de convertir la obra en un manual accesible y cuidadoso, bien surtido de anécdotas que pueden movilizar la imaginación de los recién llegados al distrito de Borges.

Viene a cuento, *Prólogo de Pedro Vives, Tusquets Editores de Argentina, Agencia Española de Cooperación Internacional, Buenos Aires, 2003, 151 pp.*

He aquí los diez relatos seleccionados entre los mil doscientos presentados al concurso *Viene a cuento*, que Pedro Vives, director del Centro Cultural de España en Buenos Aires, organizó en torno a un empeño literario que arraiga en Argentina. Del desbroce y calificación de los originales se hizo cargo el jurado que integraban la escritora española Rosa Regás y sus cofrades argentinos Esther Cross, Liliana Heker, Vicente Battista y Sergio Holguín, acá identificables —al menos, en el plano de las casualidades— con un arbitrio a veces tan tornadizo y ceñido a servidumbres como pueda serlo el gusto de un lector no especializado, que prefiera el juicio de valor al método crítico. No obstante, en esta oportunidad, la meditación —¿el lugar común?— sobre los concursos y su forma de manifestarse debe ceder paso al elogio por una iniciativa enriquecedora, estimulada desde sus albores por la cooperación cultural hispanoargentina.

Una vez inspeccionadas las hechuras literarias de los participantes, los calificadores entregan al público este puñado de cuentos, encabezados por los premiados en las tres primeras cotas: los pertenecientes a Gustavo Nielsen, Sandra Russo y Osvaldo Gallone. Se suscribía o no el escalafón, la colectánea, vista en su conjunto, tiene la virtud de reflejar esmero en el estilo, equilibrado nivel imaginativo y una capacidad fabuladora que se conduce con apreciables influencias norteñas, al compás de autores como Carver, Auster o Cheever, cuya solidez narrativa triunfa sobre todo entre los cuentistas más jóvenes. Claro que el panorama es veloz, el caudal generoso y cualquier impresión rebosa incertidumbre. Pero la serie consigue iniciar de ese modo un diálogo con las vocaciones que pugnan por abrirse camino en el ámbito editorial. Ninguna de las diez alternativas es frustrante, y varias, en particular las de Gallone y Fischerman, dan un paso más allá con agudeza de ideas y sólida exposición.

Los títulos incluidos en la obra y sus autores correspondientes se detallan a continuación: *El café de los micros*, de Gustavo Nielsen, *Verde manzana*, de Sandra Russo, *Imágenes del pasado*, de Osvaldo Gallone, *Cuatro fantásticos*, de Fabián Casas, *Los Fernández Górgolas*, de Mariano Nicolás Donadío, *La bandera*, de Diego Fischerman, *La corrida*, de Hernán Galdames, *La importancia del agua para la navegación*, de Pablo Mendívil, *Luz roja*, de Catalina Rotunno y *Néstor y Alicia*, de Sandra Russo.

Descubriendo a Fidel Castro, *Natividad González Freire, Prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Editorial Pliegos, Madrid, 2002, 363 pp.*

En 1988, cuando la autora logró salir de Cuba junto a sus hijos, Laura y César, su yerno Luis Cedeño y su nieto Alejandro, pudo poner un punto final a la peripecia que motiva este libro. El suyo es un memorial que, en grueso, bien puede considerarse kafkiano, extremando el efecto reglamentario en tal fórmula: la alienación de los protagonistas, el paroxismo burocrático sin el cual perderían sustento los represores y el embate provocador de quienes prefieren la libertad dentro de un sistema que, por este orden, descoyunta la iniciativa individual, puebla el camino de obstáculos y malogra las aspiraciones cuando falta bien poco para verlas colmadas.

La incertidumbre y la desubicación operan como mediadores del juego. Luego, una vez descrito el escenario en términos tan familiares, González Freire emprende una exploración cuyo primer tramo coincide con el momento en que su esposo, César Leante, pide y consigue refugio en la España de 1981. Otro desterrado ilustre, Cabrera Infante, describe el desarraigo de Leante en comparación con el de muchos otros exiliados de la isla: «tuvo ribetes melodramáticos y la esperada venganza. Sólo que el régimen se cebó, como siempre, en los que quedaron detrás como si fueran los remanentes culpables de la huida». Es justamente este desquite lo que la autora quiere acentuar en sus páginas, y así, con justificable obstinación, la represalia del entramado castrista repercute en el texto a través de un sombrío despliegue.

Concebible como pesadilla, este esfuerzo en el castigo corresponde a la contextura de lo real y añade iniquidades al reservorio castrista. Pero aparte de la denuncia implicada, el recuerdo que enhebra la autora perturba aún más cuando consigna los detalles menores de su infructuoso afán. Por ejemplo, la solicitud de salida en la Dirección General de Inmigración engloba un segundo movimiento, que es una carta del Comité de Defensa de la Revolución. Según lo concibe la dictadura, éste es un documento capaz de cambiar la realidad del solicitante en todas sus dimensiones, pues remitiéndolo a un campo sectario, anuncia toda suerte de actos de repudio, el más obvio de los cuales consiste en negar el saludo a la víctima. En lo sucesivo, los daños se infligen con creciente rigor y la escritura se acomoda al dolor, pues también éste conforma la trama.

La desdicha de otras familias separadas, la densidad rebelde que aún refleja parte de los cubanos, la huida como recurso fundamental de futuro y las variadas formas de

coacción que diseña un partido de jerarquía soviética son los diversos elementos que pone en círculo González Freire. Ya en un cauce de esperanza y frente a la turbiedad de Fidel, el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, el Parlamento Europeo y la Comisión de Derechos Humanos de la ONU son propuestos como artífices principales de una liberación que tuvo muchos otros adalides. Con todo, el prologuista remite a los protocolos de Kafka y de Dante como clave interpretativa de esta ordalía: «Del infierno conocemos todos los círculos —concluye—, pero no del viaje para salir de ellos: este libro es una guía para condenados».

Narrar después, *Tununa Mercado, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 250 pp.*

La memoria martillea sin cesar a lo largo de esta colectánea que es *Narrar después*, daguerrotipo de la autora frente a un celaje político y literario que, si bien figura al fondo del retrato, sirve para alimentar esa variedad de presencias fantasmales que permiten recuperar un pasado. Pese a la diversa procedencia de los escritos acá ordenados, la narradora y ensayista argentina logra conformar un ámbito donde cabe valorar la corpulencia de su estilo y la sutileza de su engranaje conceptual. Puede abundarse en la variedad de la muestra, pero lo cierto es que, llegando a eso que podríamos llamar el vértice de la euforia creativa, Tununa Mercado hace una confesión que resume el estado general de conciencia perceptible en este volumen; y es que la exploración de la propia escritura implica un cierto grado de impudicia.

En esta preferencia por el recitativo, ella misma se autoexplaya y sitúa las maniobras del escritor como factor de atracción. He aquí, pues, el desciframiento esencial: resignificar al propio autor en el trance cognoscitivo que desplaza su acento desde el querer decir hacia el decir por escrito. Claro que en este ensamblaje, la analista halla una veta que Saúl Yurkievich describió con exactitud: la forma narrativa es la matriz modeladora y la estructura de acogida de la materia histórica.

En términos muy generales, para obtener eso que llamamos literatura, Mercado tiene al alcance de la mano una receta cuyos ingredientes exhibe fugazmente en distintas zonas del discurso, lo cual le permite levantar alguna que otra perplejidad en ese lector que se identifique con ella. Al cabo, las unidades temáticas que integran el libro pueden valorarse como lecturas posibles en este campo, pero no hay en dicho dominio leyes eminentes ni reglas de inferencia sino instancias persuasivas —la oportuna anota-

ción marginal, los contrastes, la fuga en torno al vacío— en beneficio de la evolución discontinua, siempre en forma de *collage*. A pesar de este comercio fragmentario, su labor crítica, vista con perspectiva barthesiana, prueba la coherencia de los sistemas simbólicos sometidos a estudio, el de Borges entre ellos. Es más, al describir esa errancia impregnada de lecturas y recuerdos deshilvanados, la escritora busca el sitio esclarecido por las imágenes y las sensaciones, para finalmente descubrir la genuina magnitud del ejercicio: poroso, abundante y con todo, selectivo, pues desdeña cuanto prefiere no plasmar. En este efecto de la mesura, el vértigo se domina por medio de la fijeza. No obstante, Cocteau adivinó que todos llevamos en nosotros algo enrollado, como esas flores japonesas que se despliegan en el agua.

Para Mercado, dicha dilatación abarca experiencias (creativas) que al fin arraigan en la lengua, como el embarazo o la búsqueda de una nueva identidad en el destierro.

Desencadenadas así las fuerzas imaginarias, éstas recorren una diagonal tentativamente mitificadora, y en ese ir y venir, adquiere interés una determinada posición de escucha, que la autora decide extraer del tiempo de la historia para escenificarla después de una catástrofe, o por mejor decir, tras una nueva cosmogonía, origen de un mundo imperioso, turbulento, en el que hubiera que inaugurar, nombrar y articular la confusión.

Flores de un solo día, *Anna-Kazumi Stahl, Seix Barral, Barcelona, 2003, 442 pp.*

Aunque la genealogía de Stahl da entrada a rasgos de Japón, Estados Unidos y Alemania, en su vida social cobran fuerza dos ciudades: Nueva Orléans, escenario de su crianza infantil, y Buenos Aires, donde vive y escribe desde 1995. De forma consciente, la esencial preocupación de la novelista al refundir esa catolicidad consiste en simbolizar la búsquesa de sentido en un universo que necesita traducción. A partir de esa clave, la entrega que comentamos pertrecha la identidad de su protagonista, Aimée Levrier, con la más ideal de las atenciones: una biografía parcialmente confusa, que invita a atisbar sus zonas de sombra. Lo dijo Auden: el atisbar es un acto poco amistoso, porque supone la sustracción de un conocimiento. Por eso, no logramos atisbar sin sentir culpabilidad y, a modo de compensación, exigimos que lo atisbado sea sorprendente. De forma que la cuestión que importa al lector es saber cuánto hay de sorpresa en el pasado

de Levrier. A primera vista, la suya parece una vida que se repliega sobre sí misma. A la edad de ocho años llegó hasta Buenos Aires procedente de Estados Unidos. Su madre, Hanako, padece una enfermedad crónica y es incapaz de comunicarse a no ser por medio de los arreglos florales, una vía de expresión emocional que los japoneses metodizaron en el ikebana.

Auque la narradora que diseña Stahl introduce en esa florista muda alguna experiencia cegadora relacionada con la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que Hanako se condensa mediante aproximaciones más bien discontinuas y fragmentarias.

Lo cual, por cierto, es un prestigio de la ambigüedad y realza el interés de una carta llegada desde Nueva Orléans, en cuyo contenido descubre la protagonista que su abuela, Marie Levrier de Oleary, la designa única heredera de una casa familiar.

Previsiblemente, el asunto abruma a la joven Levrier y le invita a sondear una historia lejana, en parte irecuperable por quedar tan fuera del alcance verbal como la propia Hanako. No obstante, más allá de esta primera expectativa, el problema es el mismo que generó la lectura de la carta en inglés: «siente que reconoce las palabras, pero el significado es escurridizo y se le escapa». No es para menos: dentro del protocolo, el apunte notarial liga umbilicalmente al personaje con la primera fase de su identidad.

La buena acogida de esta agradable novela entre los críticos argentinos queda sintetizada en el elogio de Ricardo Piglia, quien sitúa a Nabokov y Tanizaki como autores afines a los modos que emplea la escritora norteamericana, capaz en este caso de urdir un relato transparente y a la vez misterioso. Al ubicar a Stahl en el irónico dominio de ambos escritores, quizá Piglia desmide el entusiasmo. Con todo, podemos reconocer en esta novela una forma (aproximativamente) nabokoviana de reconstruir el ayer. Así, cuando el maestro ruso intenta unir retazos de una identidad evaporada, fija las fechas por medio de los cometas y de los eclipses, como si realmente ordenara los fragmentos de una leyenda. Menos evidente es acá la familiaridad de Junichiro Tanizaki, cuyo culturalismo lo aleja del espíritu de Stahl. No obstante, parece que ésta conoce una obra breve e inclasificable del japonés, *Enredadera de Yoshino*, cuyo protagonista busca respuesta a los interrogantes que a lo largo de veinte años se le plantean acerca de su madre. En aquel caso, al personaje también le quedaban muchos puntos sin aclaración posible y ello le obligaba a suplir más de la mitad por medio de la fantasía. Sin embargo, aunque el estilo de Stahl acepte ocurrencias atractivas, en modo alguno posee la crepitación de tono que ditingue a Tanizaki.

La filosofía de los Estados Unidos, *Gérard Deledalle, Traducción de Manuel Ramos Valera, Editorial Tecnos, Madrid, 2003, 341 pp.*

Para caracterizar el costado de la identidad estadounidense en que domina el espíritu filosófico, Deledalle ha de acotar dentro de la geografía las especulaciones del alma ensoñadora. Para ello, este investigador expresa un carácter distintivo: si bien la filosofía supone interrogación, y en tanto que tal, es univesal, cuando esa interrogación se explicita, cabe inscribirla en un determinado contexto de civilización. Arraigadas de ese modo por las circunstancias históricas y el idioma, las figuras que dan materia a este volumen han sido convocadas como partícipes de un carácter nacional –dinámico, apto para encarnar nuevos espíritus– cuyo inventario de rasgos es el resultado de una reescritura que aún sigue su curso.

Con el propósito de insistir en el carácter singular e innovador de la filosofía estadounidense, Deledalle confirma la premisa inicial y arriba a las expresiones de lógica y destino como figuras que moldean el carácter pragmático del pensamiento local. Al situar dicho atributo como divisa, éste sirve para admitir o no cada corriente de pensamiento dentro de la tradición norteamericana. Por esta vía, el predicado intelectual se va poblando de otras ideas que acompañan al pragmatismo dentro y fuera de las academias, y por consiguiente, dicha monografía también acoge a los representantes del trascendentalismo, el realismo crítico, el naturalismo y los tres formatos del idealismo americano: evolucionista, personalista y especulativo.

El zigzagueo histórico fecunda cada simulacro y esto permite al autor enlazar argumentos que congregan la presencia de Charles S. Peirce, William James, Josiah Royce, John Dewey y George H. Mead, entre otros filósofos de fuste. Por medio de una idéntica sugestión, otras expresiones filosóficas remiten de forma múltiple y consecutiva al pragmatismo entre 1940 y 1976, lo cual nos da la oportunidad de conocer o repasar argumentos como los de Brand Blanshard, C. I. Lewis, Charles Hartshorne, Paul Weiss, Charles Morris, Sidney Hook, Charles S. Stevenson, Rudolf Carnap, W. V. Quine y Wilfrid Sellars. Desde otro flanco, aunque no lejano, Herbert Marcuse, Jacques Maritain, Alfred N. Whitehead y George Santayana agregan componentes foráneos a un ciclo que de forma inevitable tiende a la universalidad.

En los cauces del pensamiento de John Dewey descubre el ensayista esa filosofía del hombre ordinario que asimismo proclama Stanley Cavell, y que desde los escritos de Emerson gana en finura y adquiere la forma de un ideal común.

Aun diseñando un convincente escenario para este modelo, Deledalle vuelve una y otra vez sobre el asunto del carácter nacional atribuible a una determinada filosofía. De ahí que justifique la prosperidad del pensamiento pragmático mediante una condición propia del país estudiando: la puesta a prueba pública de las ideas, idónea para que el conocimiento progrese y la democracia arraigue socialmente. En lo que concierne al catálogo de corrientes, sólo el continuo histórico puede ratificar la taxonomía con una plenitud acabada. De otro lado, las recientes producciones filosóficas se acumulan, y este atractivo ensayo las admite dentro de su arquitectura bajo rótulos complejos, pero sistematizados según las rúbricas del pragmatismo clásico y del neopragmatismo.

De ello no hay duda: semejante reflejo (tentativo) del pensamiento nacional es sugerente porque ordena acopios, retóricas y coherencias. Lo consigue mediante un impecable instrumental analítico, ceñido en todo caso a ese cuadro abundante de vida que ya trazó Tocqueville, para quien la joven civilización norteamericana venía a ser el producto «de dos elementos, completamente distintos, que además se hacen a menudo la guerra, pero que en América se han llegado a incorporar de alguna manera el uno en el otro y a conciliar maravillosamente. Estoy hablando del espíritu de la religión y del espíritu de la libertad».

La línea y la sombra, *Silvia Baron Supervielle, Traducción de Eduardo Paz Leston, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2003, 197 pp.*

En el código íntimo de Baron Supervielle no se desvanecen los prestigios del pasado, esa patria a la que, según sostiene esta autora, pertenecen los escritores que no se apartan de la brecha creativa. Por la fuerza de ese mismo conjuro de la memoria, la autora expresa no pocos desencantos y turbulencias a través de una ventana: la de un país transitorio, abierto a las regiones del misterio. Y aunque esta historia se nutre de recuerdos y también del colorido poético, por su forma (tenue, aluvial, un tanto imprecisa) más bien parece un murmullo. No le bastan, sin embargo, los méritos de una confidencia dicha a media voz. En el fondo, aunque nada ofreciera de superior el desempeño de la escritura, Baron Supervielle aspira a repartir la razón entre quienes entrevén las secuencias que fluyen discretamente: efervescencias, ráfagas de sentido captadas en torno a las palabras, sin una trama capaz de enlazarlas.

Al cabo, por más que avive las percepciones, toda tentativa literaria viene a ser un borrador, un ejercicio aproximativo en su aspecto esencial, abierto a todos los destinos posibles. Se trata, acaso, de admitir la confesión de Vallejo: «Quiero escribir pero me sale espu-

ma». De aquí que pueda irrumpir el vértigo en cualquier pasaje: «Mi escritura –dice Baron– responde a esa línea desenhebrada; es una lengua inconvertible, una memoria secreta: una plegaria que aflora a mis labios desde el fondo de los siglos del desierto –ese tránsito del día que no muere sobre la mesa–». El despliege, por añadidura, parece cumplir una idea que la escritora ya vertió en el prólogo de *Les travaux et les nuits*, su traducción de un poemario de Alejandra Pizarnik. Veamos: de aquel texto cabe rescatar un afán distintivo de la poetisa suicida:«[Alejandra] deja no solamente su sombra sino también su aliento, señalado por imágenes tan violentas como sencillas y que no le pertenecen sino a ella»; y una certeza más bien porosa: «Este lenguaje es sinónimo de su presencia». Pues bien, operando por transposición y dejando a un lado las patologías de Pizarnik, el lector se siente compelido a calibrar ambos elementos en la propia Baron Supervielle, para quien un sincretismo intuitivo prima tanto en el dominio literario como en el personal. Del mismo modo que a Alejandra le convino rechazar la retórica y, al final, preguntarse cómo hacen los demás para soportar el hecho de vivir, Baron Supervielle tiene preferencia por aquellos escritores que se liberan de una cultura para hacer la conquista de un lenguaje. Y con el fin de ensanchar la sugerencia, añade que así como le gusta amar a los ausentes, también le gusta amar a su Dios interior; o quizá sea también el recuerdo de una plegaria, pues cualquiera sea su ingrediente, al animismo prospera en el espíritu y es aprovechable en el dominio literario.

En estos anhelos del ser poético, el diálogo entre ambas escritoras, aun sin claras conexiones estilísticas no personales, revela concordancias e intersecciones de toda laya, que por cierto nos sirven para resumir el carácter de la entrega aquí comentada. Así, en Pizarnik se revela el desborde lingüístico: «Esta lila se deshoja. / Desde sí misma cae / y oculta su antigua sombra. / He de morir de cosas así»; un rebosamiento que también aprecia Baron Supervielle: «Escribir con la sombra de la línea. La línea es legión en su sombra que vuela a su lado, se traza y desaparece. A veces el viento deshace su firma y le da otro nombre. Es raro que su sombra se pose aun cuando el sol no se mueve». Y no obstante, la escritura toma a su cargo esa misma sombra y permite a nuestra autora sugerir lo inefable de este oficio por medio de alusiones: «De noche –escribe–, cuando la lámpara está apagada, los destellos fulguran sobre las paredes y las sombras bailan sobre el cielo raso; el fuego crepita y sopla: me identifico con ese lenguaje que se quiebra y se consume». Queda de manifiesto, una vez más, cómo el murmullo conforma la historia.

Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976), *Osvaldo Pellettieri, dir., Galerna, Buenos Aires, 2003, 581 pp.*

Situado en el trance de sondear el hecho teatral de manera totalizadora, Osvaldo Pellettieri se interesa por la producción del texto dramático, pero también por los entresijos de la puesta en escena. Con ese argumentario, dicho autor diseñó hace años un proyecto colectivo que, siempre bajo su tutela, albergase en las gradaciones de un sistema la actividad teatral manifiesta en Buenos Aires desde 1770 hasta 1998. Razonablemente, las doctrinas usadas por el equipo de Pellettieri sugieren la fórmula estructuralista. Y, por consiguiente, la catalogación orgánica, regida por leyes, adquiere importancia capital como substancia de cada tramo creativo y de cada polaridad.

Sensibles al detalle específico, los historiadores también dedican su atención a otros estratos: lo mismo en la teoría que en las acotaciones subalternas, moduladas de acuerdo con la academia –acá lo mismo vale la semiótica que la sociología del arte–, se salva en todo caso la impresión de profundidad. No en vano, uno de los ingredientes que se advierten cuando comienza esta crónica es la extraordinaria reserva de detalles que la componen. Una frondosidad característica del fenómeno estudiado pues, al fin y al cabo, la pesquisa abarca la escritura dramática y el texto espectacular –estructura dialógica donde las haya–, pero atañe asimismo al trayecto escénico de cada función y a la recepción de ésta por parte de espectadores y críticos. Por todo ello, al defender que la dramaturgia y la puesta en escena argentinas constituyen un sistema teatral, Pellettieri afirma con igual energía que tal sistema posee una acentuada textualidad, aparte de conceder modelos más o menos discernibles y expedirlos hacia ese territorio teórico donde se tensan la tradición y la ruptura.

Como señalan los rótulos de cada volumen, la serie de estudios enuncia paradigmas y modos estilísticos, entendidos en cualquier caso como proyección de las poéticas en boga. De hecho, aquí se admiten las tendencias predominantes en el pensamiento de autores y escenógrafos, más los acontecimientos que funcionan como fondo de la acción, que vale tanto como decir una historia en sentido sociocultural de la metrópoli, narrada esta vez desde los aledaños de la escena. Las etapas de esta intelectualización teatral pretenden expresar lo que hay de unitario tras cada remesa de estrenos y cómo se orienta el texto dramático frente a los imperativos de la realidad. En tal sentido, vemos transcurrir una evolución comprimida en siete volúmenes y formulable de esta manera: *Periodo de constitu-*

ción del teatro argentino c. 1700-1884 (I), *Subsistema de la emancipación cultural c. 1884-1930* (II), *Subsistencia moderno I, 1930-1949* (III), *Subsistema moderno II, 1949-1976* (IV), *Subsistencia moderno 1976-1998. Segunda y tercera fase* (V), *Diccionario de actores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998* (VI) y *Diccionario de directores del teatro argentino en Buenos Aires 1700-1998* (VII).

Según tal perspectiva, la cuarta entrega del ciclo comprende las producciones llevadas a término entre 1949 y 1976. La etapa inicial llega hasta 1960 y engloba el peronismo como intermediario en el vaivén cultural, aunque en este caso –al menos eso se intuye en la lectura– el dominio político no logra menoscabar por completo la autonomía de funcionamiento del campo intelectual. El intervalo siguiente se detiene en 1967 y otorga protagonismo a los jóvenes del teatro emergente; esto es, a los llamados neovanguardistas y realistas reflexivos, cuyo sesgo persiste, aunque leve, en algunos de los enunciados teatrales del último plazo (1967-1976). Con todo, en dicho periodo el intercambio de procedimientos y el cuestionamiento político-social introducen en este manual un horizonte nuevo, donde el teatro es signo expresivo de la disyunción entre el poder y los mejores creadores.

Guzmán Urrero Peña

Canción de viejo, *Hugo Padeletti, Interzona, Buenos Aires, 2003, 91 pp.*

En cada verso del poeta argentino Hugo Padeletti subyace el sentimiento, más que la idea, de que el mundo y la propia vida no pueden ser conceptuados en su totalidad. Porque del mundo y de la vida sólo se tienen atisbos, briznas que se ovillan y se articulan en esos contados y excepcionales momentos capaces de constituirse en claves de nuestra razón de ser y de conformar, al mismo tiempo, una ética personal y su estética para expresarla. Momentos en los que el poeta torna su conocimiento de lo otro y de sí mismo en un canto.

Padeletti siempre advirtió, y lo vuelve a decir en el prólogo a su *Canción de viejo*, que la elaboración de sus poemas rinde tributo a lo que La Fontaine señalaba desde el epílogo del libro VI de sus *Fábulas*: «Lejos de agotar una materia, / no hay que tomar más que la flor». Y es, en efecto, lo que respira toda su producción, pero esta vez con un añadido: el poder hablar, como el mismo autor manifiesta, «con voces provenientes de toda (su) experiencia vital y cultural relativa al envejecimiento, la vejez, la muerte y el más allá».

Integrado por 28 secciones poéticas, tres poemas con título y dos suntuosas versiones de «navegando a Bizancio» de Yeats y «Rima infantil» de la poeta inglesa Edith Sitwell, *Canción de viejo* se erige

como el magma de una obra de lenta publicación, pero de enorme impacto entre lectores y críticos. Ningún lilbro de Padeletti, desde la aparición en 1989 de *Poemas* (1960-1980), ha dejado indiferente a quienes saben reconocer la excelencia de una escritura que trabaja, por despojamiento, en una exacta dimensión de lo poético, con la esencia de las cosas, y en un bien armonizado espacio único compuesto por rimas internas, formas clásicas, representaciones que la naturaleza proporciona y que el poeta reconvierte en signo cargado de múltiples sentidos.

Sin prisa alguna, Hugo Padeletti (Alcorta, 1928) ha ido dando a conocer una abundante obra en la que destacan títulos como *Parlamentos del viento* (1990), *Apuntamientos en el Asharam* (1991) y *La atención* (1999), entre otros, que dan cuenta de una escritura reposada, que lo caracteriza, y en la que se detecta el interés por la contemplación en el marco del budismo zen. Una escritura, sin embargo, en la que no hay indicios de religiosidad o, mucho menos, de moralina proveniente de ninguna corriente ni doctrina espiritual. Todo en Padeletti va a dar a ese flujo de la percepción propia y meditada que se vuelve palabra, incluso imagen en estado puro. Un trazo, un recorte mínimo de la realidad cotidiana y doméstica le sirven para hilar una secuencia que, a la velocidad del relámpago, pone de manifiesto subrepticiamente una iluminación interior, en apariencia leve, pero poderosa por su incardinación con lo vital.

Para el crítico Jorge Monteleone, en *Canción de viejo* se indaga «una vasta contradicción: cómo suspender el poema en un instante epifánico, cómo sostener un pensamiento poético impersonal acerca de las cosas del mundo, cuando el cuerpo envejece. En esa vacilación, del todo humana, halla su grandeza».

Grandeza que emana también de la descentralización del imperioso «yo» del autor y como resultado de desplazar los elementos monumentales de la cultura para hacerle hueco a lo más minúsculo o sencillo de la naturaleza (la pulga, la araña, los frutos o las plantas) que dan, por acumulación y concentración semánticas, una arborescencia lírica de sostenida entonación.

«Yo, que albergo mi muerte / como a la pepita el carozo», nos anuncia Padeletti en el segundo poema para hacernos notar en el noveno que no se canta a sí mismo, por el contrario: «Canto un canto de rana en la sequía, / la cosecha inundada de la hormiga, la quema de hojas canas / y su crepitar sin mañana». Y en la sucesión de los poemas va ampliándose el espectro de una voz que se perfila: «Ahora soy esta mirada añeja, / colgada del reborde que se aleja: / se va con mi mañana, mi tetera, / mi abeja y mi manzana en la frutera».

Hay en todo el poemario una actitud dialogante. El poeta, que se autodenomina «viejo», habla con un interlocutor a quien podemos imaginar como alguien muy exigente, quizá se trate de un *alter ego* que no admite sentimentalismo o balbuceos y clama por el dicho preciso, incluso por el refrán inteligente y certero que impregna la poética de este autor y pide, además, otros logros: el hallazgo de un vocablo arcaico que es, a la vez, un armónico que ayuda a construir la confortable casa del verso y la verdad más sonora, la que alude directamente a Emily Dickinson o de forma encubierta a Walt Whitman, la que trabaja en relación intrínseca con las palpitaciones de Marianne Moore y entronca con la poesía tradicional para volver siempre a su eje, el emblema Padeletti: versos casi epigramáticos en su condensación de energía intelectual y verbal que, en este libro, despliegan un haz revelador sobre el tiempo y la finitud.

Reina Roffé



El fondo de la maleta
Un verso de Tomás Segovia

En el poema «Paisaje inmóvil» perteneciente a su libro *Salir con vida* (Pre-Textos, Valencia, 2004), Tomás Segovia emprende el sendero, quizá destino, de tantos poetas: la búsqueda y, acaso, el hallazgo de ese tiempo «sin tajos ni arañazos» que fluye en un lecho virgen, el tiempo anterior a la historia, cuando todavía no era depositario de ningún evento concreto. Tiempo equivalente al ser puro que Hegel equiparó a la nada.

Segovia no sólo menta ese tiempo sino que declara haberlo visto porque allí, en ese lugar primordial, «se ve el lúcido fondo de su cauce». El poeta ve lo que, normalmente, ni él ni nosotros vemos: el tiempo despojado de los acontecimientos temporales. Con insistencia, los filósofos se han planteado este problema. Lo hizo Walter Benjamin allá por el siglo pasado y admitió la imposibilidad humana de encontrarse con un tiempo que transcurriese sin que nada ocurriera en el transcurso, es decir: un tiempo que fuera, a la vez, temporal y ahistórico.

El poeta, una vez más, puede llegar a las zonas que el filósofo se veda en homenaje a su oficio. El poeta no tiene oficio, su discurso no es oficial sino oficioso. Para él, llegar a ese cauce puro del tiempo es un ejercicio de extrema lucidez, de vigilia exacerbada que da lugar al silencio que exige el poema, lugar donde el lenguaje dice como si jamás hubiera dicho nada.

Es claro que, al decir, el poema discurre y muestra lo sucesivo de su trama, o sea su naturaleza temporal. El verso arriba al lugar del tiempo sin eventos, sin historia, pero el poema que va tramando resulta, fatalmente, histórico. La memoria, aunque impersonal, es idiomática, y viene trayendo su propia historia.

Segovia, por cuanto va dicho, recoge el eco inmemorial de la palabra que intenta ver la pureza virginal del tiempo prehistórico. Es un deber insistente de todo poeta porque sin esa imagen prístina no hay poesía y la palabra se torna inevitablemente oficial. Como todo poeta auténtico, Segovia rehuye tener un oficio, acumular normas de taller y repetirlas para ejemplarizar a sus aprendices y a sus lectores. Por el contrario, se empecina y hasta obtiene una especial felicidad, en ver el cauce donde la lucidez percibe la pureza del tiempo que sólo es Tiempo.

Colaboradores

María del Carmen Boluda Sánchez-Mellado: Crítica literaria española (Madrid).
Julián Bravo: Crítico literario español (Barcelona).
Blanca Bravo Cela: Crítica y ensayista española (Barcelona).
Vilfrido H. Corral: Escritor ecuatoriano (Davis, Estados Unidos).
Jordi Doce: Escritor español (Madrid).
Gustavo Guerrero: Escritor venezolano (París).
Zdenek Kourim: Historiador checo (París).
May Lorenzo Alcalá: Escritora y diplomática argentina (Buenos Aires).
Marcos Maurel: Crítico literario español (Barcelona).
Marta Portal: Escritora española (Madrid).
Jaime Priede: Critico literario español (Gijón).
Domingo Ródenas de Moya: Crítico y ensayista español (Barcelona).
Rafael Rodríguez-Ponga: Doctor en filología (Madrid).
Reina Roffé: Escritora argentina (Madrid).
Neus Samblancat: Crítica literaria española (Barcelona).
Guzmán Urrero Peña: Crítico y periodista español (Madrid).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Próximamente:

Dossiers sobre

Teatro latinoamericano actual
La traducción literaria
Argentina: emigración española y cultura
Alejo Carpentier
Salvador Dalí
El portugués:lengua y literaturas
España reconoce la independencia de América
Literatura colonial hispanoamericana



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







5 euros